

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE THÉÂTRE ET L'ORIGINE DANS L'ŒUVRE DE VALÈRE NOVARINA

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
AU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
NICOLAS TREMBLAY

AVRIL 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	
Origine et parole.....	1
CHAPITRE I	
LA GENÈSE DE LA PAROLE.....	11
1.1 Manger le corps de l'esprit en parlant .....	11
1.2 La logique du sens.....	19
1.3 Le nom propre et la genèse.....	28
1.4 Le parleur et sa surface.....	42
1.5 Une phrase de Robbe-Grillet et la non-personne.....	53
CHAPITRE II	
<i>L'INFANS</i> .....	60
2.1 L'achronologie de la langue.....	63
2.2 L'enfance de la langue.....	66
2.3 Au-delà du commencement.....	70
2.4 Voix narrative.....	73
2.5 Énonciation du théâtre.....	79
2.6 L'exemple de <i>La scène</i> .....	81

2.7	<i>Showing</i> et trace écrite.....	93
CHAPITRE III		
	THÉÂTRE ET SACRIFICE.....	99
3.1	Le sacrifice.....	108
3.2	S'identifier à l'absence.....	113
3.3	Le sacrifice dans <i>L'origine rouge</i> .....	120
3.4	Du bas vers le haut.....	128
CHAPITRE IV		
	DIEU : UIDE.....	131
4.1	L'exception Ubu ou le « corps-scène ».....	136
4.2	La figure de la scène.....	141
4.3	Scène d'opérette : plan d'immanence?.....	144
4.4	Théologie du corps théâtral.....	152
4.5	Écart : trace.....	165
CONCLUSION		
	Pour en finir avec l'origine.....	171
	BIBLIOGRAPHIE.....	181

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Pour faciliter la lecture de la thèse, les noms des personnages sont écrits entre parenthèses (par exemple : « Jean Singulier »). De plus, afin d'éviter un trop grand nombre de notes en bas de page, les références aux ouvrages de Valère Novarina se font directement dans le corps du texte, entre parenthèses, selon le système d'abréviation décrit plus bas. Pour une bibliographie complète, il faut se référer à celle à la fin de la thèse.

CH : *La chair de l'homme*.

DA : *Le discours aux animaux*.

DP : *Devant la parole*.

DV : *Le drame de la vie*.

EF : *L'espace furieux*.

JS : *Je suis*.

LC : *Lumières du corps*.

OP : *L'opérette imaginaire*.

OR : *L'origine rouge*.

PM : *Pendant la matière*.

SC : *La scène*.

T : *Théâtre (L'atelier volant, Le babil des classes dangereuses, Le monologue d'Adramélech, La lutte des morts et Falstaffe)*.

TP : *Le théâtre des paroles (Lettres aux acteurs, Le drame dans la langue française, Le théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire)*.

## RÉSUMÉ

Se résumant pour l'essentiel à un théâtre de paroles, l'œuvre de Valère Novarina a des balises claires. L'action de ses textes – utopiques ou concrètement scéniques – se déroule sur un plateau épuré et presque libre de tout décor, où les personnages entrent et sortent gratuitement, sans que leur va-et-vient réponde d'une causalité (comme celle d'une mise-en-intrigue). L'intérêt de cette présence théâtrale sans queue ni tête réside dans ses répliques surgissant de nulle part et dans leur étrangeté tantôt mystique, tantôt bouffonne. C'est la parole en elle-même qui, ici, étonne donc par sa seule teneur. Mais pour en arriver à ce résultat, tous les actants de sa représentation doivent rester interdits et hébétés devant le texte dialogué : auteur, acteurs et spectateurs y compris. Il y va, pour ce faire, d'un nécessaire travail de sape de la raison et de son autorité, d'une opération sacrificielle qui a, comme fonction, d'éviter qu'un corps – celui de l'acteur, du metteur en scène ou du dramaturge, par exemple – s'approprie la paternité du Verbe et occupe le lieu troué de son origine. Par sa forme générique, bien sûr, le théâtre – au contraire de la narration qui adopte toujours une focalisation et crée donc un espace-temps d'où son savoir peut s'actualiser – favorise l'absence de détermination de la Voix narrative. Ainsi disséminée au travers des acteurs et perdue dans l'action théâtrale, la Voix apparaît sur scène en se libérant continuellement des corps et de la matière. Par conséquent, elle annule, au fur et à mesure de la représentation, toute inscription de son origine. Inspirée pour une bonne part des travaux de Dominique Rabaté, cette thèse parle, à ce sujet et de concert avec le poéticien, d'épuisement. De son côté, Agamben explique ce geste sacrificiel en tant que véritable origine : la Voix est toujours supprimée, affirme-t-il. L'énonciation littéraire s'élabore en effet à partir de cet écart, comme le prétend, depuis Benveniste, la linguistique. Corps et Voix ne sont jamais réunis dans une présence pleine. Le théâtre novarinien, quant à lui obsédé par le Verbe et son avènement, provoque constamment leur séparation, dans un excès jubilatoire qui tient de la fête primitive.

Mots clés : littérature française, théâtre, Novarina, origine, poétique et écriture.

## INTRODUCTION

### ORIGINE ET PAROLE

Le théâtre de Valère Novarina s'est d'abord appelé le théâtre des oreilles avant de prendre le nom de théâtre des paroles. Entre les deux appellations, la différence est assez mince ; si, du premier au deuxième nom, le paradigme de la « communication » reste inchangé, les linguistes observeraient qu'on a toutefois glissé d'une extrémité à l'autre de son pôle, du récepteur (les oreilles) à l'émetteur (les paroles émises). Cependant, il n'est pas certain qu'une conclusion puisse être tirée de cette remarque élémentaire comme un changement dans le regard du dramaturge. D'abord, parce que Novarina emploie les deux expressions invariablement, malgré une préférence nettement marquée pour la seconde au fil de ses publications. Ensuite, parce que l'interaction entre les deux pôles visés par celles-ci demeure en tout temps fondamentale dans la pratique théâtrale essentiellement dialoguée. On ne saurait y privilégier un actant de la rhétorique de la communication au détriment de l'autre sans du même coup amputer la scène – comme art performatif des actes du langage – de l'un de ses éléments essentiels. Si un personnage en représentation parle, quelqu'un d'autre écoute forcément, et cet autre peut bien se réduire par défaut à la personne du spectateur comme lorsque, par exemple, il y a monologue. En fait, ce destinataire dans l'ombre est surtout un vecteur, sa présence, souvent ignorée par le personnage en représentation, produit un effet optique qui provoque l'action : il regarde l'autre fictif face à lui dans la salle, et cela suffit pour qu'un simulacre d'événement se passe. Ce n'est donc pas tout à fait un discours qu'on adresse au spectateur dans une visée transitive comme s'il s'inscrivait,

silencieux, dans une conversation unidirectionnelle. Le spectateur vient plutôt offrir son corps muet à l'écoute d'une parole jouée sur un plateau de toutes les virtualités.

De ce jeu, l'on sait d'ailleurs – à moins d'être naïf – que rien ne peut s'y dégager de traduisible comme un message monnayable. Dans *La lettre aux acteurs*, Novarina rejette violemment cette possibilité simpliste dont, selon lui, la faute revient aux vellétés du metteur en scène, cet intermédiaire en trop, parasite venant s'interposer entre le (son) texte scénique et les acteurs. Pour le théâtre des paroles, il faut donc, dans la matérialisation scénique du texte, préserver une certaine pureté de la chose écrite à l'origine de l'action. Objet par ailleurs complexe, le texte novarinien pose plusieurs difficultés, par exemple de mémorisation aux acteurs ou de compréhension aux spectateurs et lecteurs. Son flot tempétueux et polyphonique, ses longues répétitions sous forme de listes, ses ruptures de construction, ses inventions verbales, etc., en font un matériau échevelé et étourdissant. De telle sorte que nos repères s'y évanouissent rapidement. Nous y visitons un espace étranger où les paroles épuisent le réel comme dans une lutte à finir avec la langue elle-même. De fait, ce n'est pas à nous comme personnes ou individus que ce théâtre s'adresse mais à la parole en nous parlante dont nous sommes, chacun à sa mesure, les figures humaines, Novarina dirait « adamiques ». Ainsi, le nom de théâtre des paroles prend un sens inaperçu par les théories de la communication. L'émetteur qu'il semblait de prime abord privilégier au récepteur (résultat de la métonymie particularisante des « oreilles »), s'efface au profit des paroles en tant que paroles parce que, simple corollaire, il (l'émetteur) est mis à l'écart de la véritable source de leur actualisation : d'agent actif il devient, en d'autres mots, passif.

Thème primordial au XX<sup>e</sup> siècle, l'impersonnalité de la parole a battu en brèche l'approche positiviste de la linguistique structurale. C'est une nouvelle ontologie que cette critique met justement en perspective. Sans pour autant faire la synthèse de la phénoménologie de l'être de la parole – cette thèse, qui s'inscrit plutôt



dans le champ de la poétique plutôt que dans celui de la philosophie, n'en a pas la prétention – , il est intéressant de constater, malgré tout, les similitudes entre Novarina, dont l'originalité n'est pas absolue<sup>1</sup>, et le Heidegger d'*Acheminement vers la parole*<sup>2</sup>. Le but de cette oeuvre capitale, où Heidegger commente la poésie, discours ouvert sur les possibilités de ses sens et de ses signifiants, est de s'affranchir de l'étroite relation sujet-objet dont la langue instrumentale viendrait assurer le lien. À l'antipode du signe linguistique, le mot pour Heidegger a le sens magnifié de Parole (écrit avec une majuscule dans la traduction française), voire celui presque sacré de Verbe. Entre autres, le philosophe d'*Être et temps* écrit : « Faire une expérience avec la parole veut alors dire : nous laisser en propre aborder par la parole que nous adresse la parole, cependant même que nous acceptons d'aller et d'entrer dans cette adresse en nous y accommodant<sup>3</sup>. » Là aussi la parole devient donc le sujet à l'origine de son propre déploiement autotélique dont l'homme, parlé, est irréductiblement le récepteur à l'écoute de son mystère. *Ereignis* (événement/avènement), la parole parlante, poursuit Heidegger, est, pour les mortels, un séjour<sup>4</sup>. Même s'il reste discret sur ses dettes à l'endroit de la philosophie heideggerienne, Novarina, par exemple, partage presque mot à mot cette expression qui, devient dans *Devant la parole* – titre qui ne va pas sans rappeler, disons-le au passage, celui d'*Acheminement vers la parole* –, « demeure fragile » (voir le chapitre IV de notre thèse). Cependant, le théâtre des paroles a l'avantage de réaliser concrètement ce qu'Heidegger observe seulement de façon théorique dans ses essais quelques décennies plus tôt : l'altérité principielle du Verbe. En effet, la scène offre un espace privilégié pour « éprouver originalement l'apparaître de l'apparition, la

---

<sup>1</sup> Cette remarque n'est pas superflue puisque cette impression se dégage presque toujours de la critique novarinienne trop souvent empathique. Fascinante et envoûtante, l'oeuvre de Novarina, tant théâtrale que théorique, absorbe, dans la violence de ses affirmations fragmentaires, son lecteur qui peine, dans son commentaire, à s'en affranchir et qui verse ainsi dans la facilité de la paraphrase. Cette thèse espère éviter cette pente glissante qui mène inévitablement à une espèce d'éloge inavoué.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokneier et François Fédier, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1976.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

phénoménalisation du phénomène<sup>5</sup> », bref, la parole parlante, le Verbe en action dans des corps qui le reçoivent humblement. De plus, cet espace, du moins tel qu'il est pris en charge dans le théâtre des paroles, a la particularité d'aiguiser ce jeu, de le rendre évident, visible, lumineux en en faisant le noeud de son articulation. L'organisation de la scène, ses balises, offre crûment la réplique équarrie de ce rapport de non-possession de la parole : le Verbe originaire est joué par le déjà-là du texte scénique; l'acteur est donc parlé par celui-ci auquel il reste fidèle malgré son énigme; la scène est une suite d'entrées (naissances) et de sorties (morts) commandée par une prise de parole dont le parleur n'a pas tout à fait la paternité, etc. Mais comme il s'agit d'un jeu et non d'un rituel sacré et donc que personne n'y meurt vraiment, le spectateur, qui vient pourtant assister à quelque chose d'essentiel qui le concerne véritablement, se surprendra à rire des gestes comiques des acteurs, tous hébétés comme le serait une marionnette de cire d'être traversés par une parole venant d'ils ne savent où. C'est que, tel que l'articule la pensée d'Heidegger, on ne pourrait, en tant que spectateur, s'identifier ontologiquement à la parole scénique et partager l'être de l'étant qu'elle vient animer au passage chez l'acteur qu'elle traverse miraculeusement. Au contraire, le Verbe doit nous rester étranger. Irréductible, son altérité vient s'offrir à nous pour nous éloigner de nos propres certitudes. En définitive, on vient s'absenter de soi-même afin de retrouver une pure écoute, ce qu'Heidegger nomme la « fiance » : écoute « qui nous dit ce qui se donne, pour la pensée, à penser<sup>6</sup> ».

Le XIXe siècle, avec Marx entre autres, et le XXe siècle, avec Freud, Husserl, Lacan, ont été riches de ces théories qui refondent la place du sujet dont Heidegger a pensé, dans la même continuité, l'ontologie mais déplacée sur sa parole. Pour Michel Foucault, cette linguistique comme être du langage chante, avec le déterminisme historique et la psychanalyse, la disparition de l'homme comme maître de sa propre

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 164.

humanité<sup>7</sup>. C'est la pensée scientifique du XIXe qui est cause, explique-t-il, de ce revirement de désubjectivation, particulièrement parce qu'elle a instauré une nouvelle épistémologie de l'origine de la langue, facteur de la civilisation. En effet, les Lumières pensaient encore l'apparition du langage comme une genèse idéale et adamique qui se serait pervertie avec le temps : il y avait, au commencement, spéculait-on, transparence entre la représentation d'une chose et son nom inarticulé, qu'il soit cri, son, mimique (c'est-à-dire langage d'action). Vient ensuite, dans cette genèse sensualiste, l'idée d'une connaissance abstraite par l'imagination de cette pure suite de représentations : cela donne la naissance du système de la langue que l'écriture contribuera à éloigner davantage de l'articulation parfaite du mimétisme entre mots et choses. Le XIXe siècle redéfinira sous un autre rapport, qui n'est plus fusionnel et mythologique, cette relation de l'homme au monde établie par la langue, où il y aura dès lors séparation irréductible. L'homme, en effet, devient, dans cette nouvelle perspective, le dérivé de ses produits, de son travail. Qu'il soit l'instrument de sa production, un véhicule du langage qui lui préexiste, c'est donc dire que la forme de son être, son épaisseur, est déterminée par des conjonctures qui le dépassent et l'aliènent. Mais, du même coup, cela rend possible l'analyse objective de l'impensé de ses actions, langagières y comprises, puisqu'il résulte de conditions matérielles (historiques, économiques, psychiques, etc.):

Dans l'expérience moderne [...], le retrait de l'origine est plus fondamental que toute expérience, puisque c'est en elle que l'expérience scintille et manifeste sa positivité; c'est parce que l'homme n'est pas contemporain de son être que les choses viennent se donner avec un temps qui leur est propre. Et on retrouve ici le thème initial de la finitude. Mais cette finitude qui était d'abord annoncée par le surplomb des choses sur l'homme – par le fait qu'il était dominé par la vie, par l'histoire, par le langage – apparaît maintenant à un niveau plus fondamental : elle est le rapport insurmontable de l'être de l'homme au temps<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 346.

La linguistique structurale tient effectivement sa légitimité de cette finitude; en considérant la langue hors de l'homme et du temps de la socialisation, on peut ainsi la formaliser et établir sa norme synchronique. Mais ce savoir positif récuse la performance que le corps du théâtre joue devant nous comme un rappel de la persistance de l'originnaire. Foucault qui voit en Artaud le modèle de ce retour de l'origine parle, au sujet de son oeuvre, d'une juste reprise de la « violence plastique du heurt, [...] renvoyé[e] au cri, au corps torturé, à la matérialité de la pensée, à la chair<sup>9</sup> ».

C'est donc contre le savoir classique et son ordre cartésien que la pensée moderne a trompé la plénitude métaphysique de l'être comme sujet en contrôle de ses représentations. Plus exactement, la langue – en tant que système de signes nommant un monde classifié et divisé – répondait d'un pouvoir analogique que viendra rompre, au XIXe siècle, la philologie avec la grammaire comparée axée sur l'étude des flexions plutôt que sur la valeur représentative des mots, miroirs de l'âme. Le cartésianisme a, selon Bakhtine, favorisé la théorie d'une langue arbitraire et conventionnelle, propre à l'école de Genève (Bally, Saussure)<sup>10</sup>. À l'écart de l'histoire et des contextes sociaux, de la diachronie, cette orientation grammaticale et formelle de la linguistique négligerait, dans son élaboration purement théorique d'une conscience normative, le « processus d'interaction sociale » pourtant fondamental pour le matérialisme dialectique dont la philosophie du signe est la synthèse des idéologies et du psychisme individuel. « Le mot a dû, à l'origine, naître et se développer au cours du processus de socialisation des individus pour être ensuite intégré à l'organisme individuel et devenir parole intérieure<sup>11</sup>. » Cette affirmation de Bakhtine ne va pourtant pas à l'encontre de la pensée de Saussure, à laquelle on

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>10</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. du russe par Marina Yaguello, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1977.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 65.

l'oppose trop souvent en la réduisant à la simple dichotomie langue/parole. Dans le deuxième chapitre de notre thèse, une relecture de Saussure, à la lumière de la philosophie transcendantale et de Humboldt, met en évidence ce malentendu, perçu notamment par les exégètes saussuriens Simon Bouquet et Rudolf Engler<sup>12</sup>. La linguistique saussurienne se situerait plutôt dans le même rapport au temps que Foucault décrit au sujet de l'expérience moderne, découlant de la crise de la métaphysique. La synchronie s'inscrit dans une longue durée, hors des contingences historiques, où l'origine (de la langue) devient impensable chronologiquement parce que permanente, donc originaire.

Scardaloubet, l'un des plus que nombreux personnages du *Drame de la vie*, annonce « la mort physique de Valère Novarina » (DV, p. 174). Au même titre que les acteurs, l'auteur du théâtre des paroles offre donc aussi son corps en sacrifice au plateau. Du moins, cette interprétation se veut littérale, car il est reconnu que la trace de l'écriture, ici sous forme théâtrale mais destinée en priorité à l'espace du livre<sup>13</sup>, s'éloigne du lieu de son origine, du corps qui atteste sa référence. Bien sûr, la déclamation en manière de boutade de Scardaloubet, personnage de petite envergure, n'a rien d'un exposé théorique. Néanmoins, elle rappelle avec désinvolture le rôle central de la parole que même Novarina, en tant qu'auteur, ne saurait s'approprier. Cette coupure donne alors un statut objectif à la parole toujours extériorisée, qui rend possible son analyse précise Foucault, et que l'écriture, selon Brian T. Fitch, accentue :

Le langage écrit [...] se caractérise par l'absence de toute continuité entre l'intérieur et l'extérieur puisque de par sa matérialité même qui atteste sa dissociation de sa provenance psychique – de l'écrivain – et de par la latence polysémique qui en résulte, il ne saurait être assimilé au domaine mental de la pensée : sur le plan ontologique, l'écrit représente une coupure radicale entre

---

<sup>12</sup> Voir Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, éd. critique préparée par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2002.

<sup>13</sup> Cette oeuvre est classée dans la catégorie novarinienne des textes mentaux ou utopiques (voir à ce sujet le deuxième chapitre de notre thèse).

le langage et ses origines dans l'esprit de celui qui en est responsable et dont il se trouve coupé à tout jamais<sup>14</sup>.

La scène de l'écriture vient donc attester la distance entre le corps de l'auteur et la trace de sa parole qui, elle, perdure après lui. Lorsque Fitch mentionne la responsabilité première de l'auteur par rapport à son texte, il n'en parle évidemment pas au sens juridique; le paratexte règle vite cette question en identifiant sa provenance : le nom en couverture. C'est qu'extériorisée, la parole écrite se donne entière au lecteur qui devra l'assumer à son tour, auteur mis à part. Même si la lecture commande une oralisation intérieure de la lettre muette, son image mentale reste néanmoins à un haut degré d'objectivation. Un texte peut malgré cela nous prendre à son jeu et produire, entre nous et lui, une identification. Activité de scission mais intime, la lecture, dit Fitch, s'opère toujours dans une dialectique entre l'étranger et le familier, l'extérieur et l'intérieur.

Mais pourquoi donc parler d'écriture quand il s'agit dans les faits, avec Novarina, d'oeuvre dramatique? Selon les scénocentristes, la démarche d'analyse qui ne considère que la réalité verbale de l'oeuvre littéraire est partielle puisque, textocentriste, elle manque sa finalité plus complexe : la scène qui la performe<sup>15</sup>. Jugée stérile par Novarina<sup>16</sup>, cette dualité au sein des études dramatiques nous intéressera, ici, dans la seule mesure où elle marque l'interchangeabilité du lieu de l'énonciation. Omniprésente dans le théâtre des paroles, cette problématique, qui a

---

<sup>14</sup> Brian T. Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture. Humboldt, Valéry, Beckett*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2003, p. 32.

<sup>15</sup> Pour une synthèse de ces deux approches, lire l'article « Énonciation théâtrale » de Jean-Marie Schaeffer dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1995, p. 740-752.

<sup>16</sup> Par exemple, la pensée CCLXXII : « Rien que des signaux. Il faut leur redonner vie en soufflant dedans. L'acteur fait ça, il prête son souffle et redonne vie aux lettres mortes. Ce sont les lettres qui le demandent, dans leur inquiétude, dans leur grande danse figée. Tout ce qui est écrit va toujours, veut toujours retourner à nouveau jusqu'au souffle et demande à se croiser une nouvelle fois à un parlant, à un qui appelle. Que ça aille à nouveau s'ancrer là-bas : il y a un drame noué dans chaque mot, que le livre dénoue ; il y a tout un théâtre à l'intérieur des mots, une voix qui parle. Une voix est captive dans la lettre. Le théâtre redonne souffle aux paroles des morts. » (PM, p. 66-67)

permis de réarticuler depuis au moins Benveniste le statut de l'origine de la langue, préserve intacte l'altérité du Verbe. Dans le théâtre des paroles, le renvoi du metteur en scène comme figure en relève d'ailleurs puisque son autorité consisterait à assurer le caractère représentatif de l'oeuvre. Pour le metteur en scène, le rôle de l'acteur est d'assumer une partie de cette illusion mimétique comme si ce dernier maîtrisait la destinée de l'action énoncée qui concerne sa « personne » fictive. Ceci revient, dans l'espace du jeu, à déplacer la provenance du texte de l'auteur sur l'acteur, dédoublement auquel Novarina se refuse puisque, d'entrée de jeu, il reconnaît le paradoxe de l'origine comme absence alors que l'approche purement scénographique travaille dans le but de recréer sa présence, prétextant que la réalité du plateau joue une fiction de dialogues représentant en action des personnages à l'identité pleine. Le théâtre mental ou utopique, réservé à la page, discrédite cette perception naïve en l'étouffant sans équivoque par le nombre : la multiplication effrénée d'entrées et de sorties de scène empêche l'élaboration d'individualités scéniques; seule reste, comme entité agissante et ontologique, la parole intégrée à un « dialogue [qui] avance comme une écriture à réplique perdue » (PM, p. 47), et qui est, en fait, son envers, un monologue ininterrompu mais à plusieurs voix.

Par conséquent, l'univers diégétique novarinien se dissocie presque complètement de la progression narrative. Cela participe de son rejet violent de l'identification, cassure que préconise le genre de la comédie auquel Novarina s'associe. La familiarité dont parle Fitch, propre à toute intériorisation, est donc maintenue à son plus bas : le Verbe du théâtre des paroles reste foncièrement autre, extériorisé comme à perte. Force est de déduire que cette altérité de la parole comme agent de désobjectivation est un principe fondamental dans la poétique novarinienne. Cette thèse se propose donc de l'étudier en quatre volets. Plus proprement thématique, le premier chapitre, qui se veut aussi une introduction à l'oeuvre de Novarina, montre que l'intermédiaire du corps incarne maladroitement le mystère du Verbe qui dépasse les limites de sa chair. Cette prise de conscience n'est toutefois pas

le résultat d'une réflexion qui serait l'aboutissement d'un parcours, d'une genèse de soi-même, la solution à un conflit psychique. Elle traverse plutôt tous les corps scéniques dans l'immédiat, ébranlés par cette Vérité qui les frappe et qui les dépossède d'eux-mêmes. Transposé dans un corps de chair, le corps d'écriture, qui réalise adéquatement la perte de l'origine, n'aura comme théâtre que le défaut du corps en trop de l'acteur (ou du personnage) à réparer par un acte cannibale d'auto-dévoration : le Verbe à la croisée de la bouche comme organe de manducation. Ce corps que joue l'acteur est donc le lieu imparfait de l'énonciation. Retrouver son origine perdue exige alors de se soustraire du temps humain chronologique; effectivement, l'enfance ne situe en rien l'origine, sinon le commencement d'un corps nôtre entrant dans la parole autre. Le deuxième chapitre analyse ce délicat rapport au temps en lien avec la voix narrative comme purgation énonciative. Les deux autres chapitres, le trois et le quatre, s'intéressent plus particulièrement à l'espace scénique comme hors-lieu. Tout d'abord, la question du sacrifice montre le rapport de Novarina au genre théâtral lui-même. L'exercice scénique doit produire son propre anéantissement, révéler ses mécanismes au spectateur. L'objet extériorisé, dirait Fitch, permet son analyse; il en est de même du théâtre des paroles qui, par exemple, démasque ses acteurs en représentation dans l'hyperconscience de son jeu et des limites de son corps ainsi que de la salle qui le reçoit. Pourtant, ce n'est pas frapper de nullité le théâtre que d'exhiber les artifices de sa fiction à même le texte. Le quatrième chapitre montre bien que cette purgation répond d'un désir excessif d'un retour à l'origine des origines. La littérature renouerait alors, après la disparition de son essentialité annoncée par Blanchot, avec son pouvoir d'évocation. Même si celle-ci, dans une lucidité extrême, appelle désormais le vide et la positivité de l'absence.



## CHAPITRE 1

### LA GENÈSE DE LA PAROLE

#### **Manger le corps de l'esprit en parlant**

La bouche rappelle toujours la parole à son corps d'origine. Un corps des profondeurs, dirait Deleuze<sup>1</sup>, dont l'homme parlant apprend imparfaitement à se séparer en instaurant une différence entre le monde des mots et celui des choses consommables par les sens, entre le monde des surfaces et le monde des incorporations.

La Viande et le Verbe auraient dû vivre dans deux mondes séparés. Mais quelque chose est survenu qui a divisé la chair en deux, et qui nous a plongés dans l'état sexué, qui est un état de séparation. [...] Nous ne sommes pas sexués (divisés bêtement en deux groupes : fendus, pointus), mais divisés d'avec nous-mêmes<sup>2</sup>.

Novarina tente de rendre à la parole son autonomie sur le réel chosifiant. Son origine ne se situe pas dans le corps que l'évolution aurait refoulé. De plus, ce n'est pas la genèse d'une parole toujours singulière qui est ciblée par le texte novarinien mais plutôt un système asubjectal. Néanmoins, la bouche parlante reste concomitante de l'oralité primitive de la zone érogène, c'est-à-dire de la bouche-anus de l'absorption et de l'expulsion des aliments-excréments<sup>3</sup>. Comme elle reste concomitante des sons inarticulés de la voix et de leurs intonations douces ou grondeuses de la période

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.

<sup>2</sup> « Pour Louis de Funès » (TP, p. 130).

<sup>3</sup> « Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole. Attaquer net (des dents, des lèvres, de la bouche musclée) et finir net (air coupé). Arrêter net. Mâcher et manger le texte. » (« La lettre aux acteurs », TP, p. 9)

précédant le raccordement sémiotique et la compréhension de la langue en tant que système. L'origine joue à chaque prise de parole son théâtre pré-individuel, celui des temps archaïques de la genèse fondatrice, dans les corps qui *retransfigurent* constamment les sons en « appel ». Selon Novarina, on doit toujours tenir compte d'un « mauvais commencement » (JS, p. 153).

Novarina écrit : « La bouche est comme la fosse, l'orifice, l'origine, le trou de la pensée. » (DP, p. 86) Dans cette phrase, le comparé (la bouche) partage d'abord avec une série de comparants le vide et l'absence de contenu physique, la fosse, l'orifice et le trou. Cette zone d'accueil purement spatiale de la pensée incorporelle, enfouie dans les ténèbres et les profondeurs du ventre vide, intègre l'origine dans la série comparative qui la définit. Ce n'est pas une origine fondée sur un axe temporel mais spatial qui se rabat sur la bouche pensante. L'origine de la langue est ainsi orchestrée en fonction de la théâtralité d'un corps singulier. Il y a, dans cette logique, une certaine et relative métonymie de la bouche qui vaut pour l'homme parlant à partir de son corps troué et pensant, à partir de son corps instrumentalisé. Cela serait effectivement une métonymie si, en regard de la tradition logocentrique et représentative, on adoptait une posture métaphysique où les idées essentialistes d'homme et d'intelligibilité pure prévalaient sur celle dégénérée, selon ce point de vue, de la matérialité sensible. Dans le contexte novarinien, iconoclaste, inspiré par la théologie négative, cette causalité est plus que renversée, elle est annulée. Le concept d'homme y est dit faux; il faut plutôt parler d'émissions de « figures humaines », tout comme on parle aussi au sujet de l'acteur de sa « figure humaine » plutôt que de son « visage »<sup>4</sup>. À la naissance du sujet dans la langue, un bond définitif hors de l'animalité est exécuté même si la bouche comme lieu co-extensif du corps mangeant et parlant peut être responsable d'une régression où les mots retournent dans les

---

<sup>4</sup> Voir « Pour Louis de Funès » (TP, p. 136). On remarque le jeu sur la polysémie du mot « figure », forme et aspect extérieurs des objets et des corps en général et partie de la tête de l'homme, qui participe du thème de la théâtralité du corps.

profondeurs du ventre d'où émergent en surface les cris et la poussée sonore d'une mémoire pré-linguistique. C'est-à-dire que la régression vers l'animalité n'est jamais complète, le retour étant lui-même l'objet d'une transformation dans son passage entre le monde des hauteurs et celui des profondeurs. Dès la première page de son essai *Devant la parole*, Novarina insiste d'ailleurs sur la différence entre l'homme parlant et l'animal, sujet déjà abordé dans une note de *Pendant la matière* en des termes presque identiques et tout aussi ironiques :

Un jour, nous finirons muets à force de communiquer; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très très bien. Il n'y a que le mystère de parler qui nous sépare d'eux. (PM, p. 22)

L'association directe entre la communication et l'animalité est certes un peu hyperbolique, ironie oblige. La correspondance que soulève la citation ne réfère donc pas à un retour farfelu de l'homme sur le sol, remarchant à quatre pattes, mais à la transivité du verbe « communiquer » qui, à l'instar du langage animal, monnaie les besoins avec des formes expressives signalétiques. Alors que « parler » est au contraire intransitif : « La parole n'est pas un commentaire, une ombre du réel, le monnayage du monde en mots, mais quelque chose venu dans le monde comme pour nous en arracher. » (DP, p. 17) On comprend donc vite que la comparaison entre l'homme et l'animal entraîne une fausse problématique. La question novarinienne concerne essentiellement l'être de la langue qui, selon les mots de l'auteur, « traverse » le corps de l'homme; la provenance de la traversée, comme le rappelle la question d'Adam au début du *Drame de la vie*, est aussi, corrélativement, le point d'interrogation suprême, le « mystère » des mystères de l'origine de la langue. Tandis que la communication connaît toujours son lieu d'ancrage parce qu'elle extériorise un besoin intérieur ou bien qu'elle duplique le réel mondain extérieur sous forme d'idoles à l'intérieur d'une substitution illusoirement parfaite qu'opèrent des mots-outils, des mots qui suppléent comme par magie et pure adhésion à la présence pleine des objets. En fait, la réalité de la langue est tout autre que celle véhiculée par l'idée

de communication. Ne serait-ce que par le renversement chronologique qu'elle suppose : « [les mots] ont résonné bien avant nous; ils s'appelaient les uns les autres bien avant que nous soyons là. Les mots préexistent à ta naissance. » (DP, p. 15-16) Ce n'est donc pas l'homme qui arrive à la parole, mais la parole qui arrive à l'homme et qui le fait advenir ou naître. Ce n'est pas l'homme qui s'exprime dans la parole, mais la parole qui exprime des « figures humaines » à travers son corps.

Dans cette logique de renversement causal entre le passif et l'actif, le corps n'est qu'une « brèche », un canal secondaire de la transfiguration et de la manifestation physiques à travers les sons ou la lettre d'un objet linguistique incorporel. Par endroits, cette « décorporation » s'actualise dans la confrontation de paradigmes contraires s'annulant dans un mouvement de réversibilité : « Salut espace petit, tout froid soleil, hauteurs toutes basses, plafond sous planches! », lit-on dans l'incipit du *Discours aux animaux* (DA, p. 7). Dans la langue novarinienne, rien n'occupe un rôle pré-défini, déterminé et fixe, tel qu'on le constate dans une logique représentative. Comme si le sens de la parole avait pour seule raison d'être d'exercer sa labilité, ses possibilités de figures et, par conséquent, son autonomie par rapport au monde naturel que le Verbe ne maîtrise ou ne domine pas. Dans l'extrait cité plus haut, la réversibilité a toutefois un sens qui tend à la généralisation. On y observe soit une diminution, soit une perte, soit une déclinaison. Mouvement qui se réduit, en somme, à un abaissement ou à une voie négative, comme le montre bien l'oxymore « froid soleil » (qui pourrait aussi être tout simplement une métaphore de la lune). À la manière du système d'emboîtements, qui conduit du plus grand au plus petit (du monde à la scène au corps de l'acteur et au trou de sa bouche ou, même, de la fête foraine rabattue sur le théâtre de marionnettes et la Loterie Pierrot, dans *La chair de l'homme*), l'ensemble est attiré comme par une force magnétique vers sa disparition dans un trou noir, un froid soleil qu'est la fosse de la bouche en tant qu'origine du monde parlé. En plus d'être une scène primitive auto-fictionnelle de l'enfance savoyarde de l'auteur, l'exemple du passage de *La chair de l'homme* – fort connu

dans la critique novarinienne – reprend un procédé du théâtre utopique (établissement d'une longue liste de noms, en l'occurrence, un ensemble de sobriquets réels, colligés par Novarina) et culmine sur la présence d'une marionnette, emblème du corps déshumanisé de l'acteur (CH, p. 200-231). Le réel biographique a le même tracé que l'œuvre de fiction. Ce retour dans la fiction au temps de l'enfance de la vie du dramaturge est la mise en place d'une cause originaire du texte théâtral, qui renvoie à lui-même par le truchement d'une mise en abyme qu'incarne la marionnette. La rencontre simulée entre le temps mythologique des commencements novariniens (par exemple, *Le drame de la vie*) et le temps biographique de l'enfance savoyarde construit une convergence fantasmée de ces deux univers<sup>5</sup>.

Cette convergence est le lieu même de l'origine novarinienne de la langue, qui ne répond pas de la même épistémologie que le commencement. Sa construction emprunte les procédés logiques de la métalepse (métonymie temporelle inversant les implications de causalité comme, par exemple, celles de l'antécédent et du conséquent). Comme s'il y avait eu invagination, la fiction théâtrale semble produire, pour la première fois, le passé pourtant survenu autrefois dans la réalité de l'auteur. En d'autres mots, le théâtre fictif détermine rétroactivement son déterminant puisque l'événement de la Loterie se produit dans l'instant de la représentation, ici et maintenant. Il ne pourrait en être autrement quand il s'agit de décrire l'origine absolue, moment indicible de silence et de ténèbres, car le sujet qui en est issu ne vit que son après-coup irréductible dans la langue, lieu et jeu de la scène qui répète l'origine dans l'altérité insurmontable de sa forme et de sa matérialité. « Non non! Rapportez-nous plutôt un autre monde à manger! », disent Les mangeurs plusieurs

---

<sup>5</sup> « L'acteur au sommet de son art est une marionnette : joué par autre chose – ou par quelqu'un d'autre que lui... La petite marionnette qui apparaît dans *La Scène* et *L'Origine rouge* était déjà dans *La Chair de l'homme*; elle vient du théâtre forain et est l'image exacte de *Gugusse*, fantoche de *La Loterie Pierrot* : un minuscule militaire à grosse tête qui chantait *L'Ami Bidasse* et des airs de Bourvil. On pouvait le voir chaque année à Thonon, le jour de la foire de Crête, chaque premier jeudi de septembre, du début des années cinquante et jusqu'en dix-neuf cent quatre-vingt-dix-neuf, avec sa sœur Philomène, vêtue d'un frac et qui lançait la roue. » (LC, p. 18-19)

(JS, p. 133). L'autre monde à manger que réclament les mangeurs non rassasiés – même s'ils se gavent littéralement de mots – est celui-là même que la bouche, figure par excellence de cette convergence, produit, monde décalé par rapport à celui des choses à consommer qu'il ne rejoint pas (ou plus). Les actions de manger et de parler, tel que mentionné plus haut, réunissent dans le corps troué, notamment dans la bouche, les éléments divergents de la convergence théâtrale de l'origine, entre la réalité antérieure du monde naturel des objets et la réalité consécutive de la langue comme seconde naissance. La postériorité de sa venue individuelle au monde absorbe et s'empare d'ailleurs de l'antériorité du réel de la chair; elle devient première et met métaphoriquement à l'envers le corps, « cul par-dessus tête »<sup>6</sup>. L'anecdote de l'enfance savoyarde est une autre analogie, biographique cette fois-ci, de cette tension topologique. De la même façon qu'elle répète l'histoire de l'origine à partir du lieu premier de la langue, le retour au corps dans l'acte de manger s'actualise dans le théâtre de la parole. Théâtre où les corps sont vides, troués, enrobés d'une chair superficielle comme d'un vêtement ou d'un costume faisant office de figure. La vraie corporéité, dans l'autre monde à manger, est celle de la langue et du texte, texte à mâcher et à chier (recommande Novarina aux acteurs). Dans *L'équilibre de la croix*, « Le Mangeur en costume rythmique » résume très bien le parcours de cette transformation du corps comme simple nourriture en langue-nourriture des corps parlants, par un procédé d'écriture que la rhétorique appelle la substantivation, observable à la toute fin de la phrase où une locution adverbiale devient un simple nom « consommable » en position de complément : « Nous mangeons le lard, le vin; nous mangeons le pain, le vin, le pain et le lapin : nous mangeons ici-bas et mangeons le ci-bas. » (EQ, p. 65)

---

<sup>6</sup> « C'te *parole*, c'est la matière de la matière, et on ne peut rien appréhender de plus matériel que ce liquide invisible et instockable. C'est l'acteur qui la fabrique, dans le rythme respiré, quand elle lui passe par tout le corps, qu'elle emprunte tous les circuits à l'envers, pour sortir, au bout, par l'trou d'ta tête. » Dans « Pour Louis de Funès » (TP, p. 24).

Le « ci-bas » mangé, c'est la langue faite chair et cannibalisée. La bouche parlante novarinienne bouscule les frontières entre la surface et les profondeurs, mélange, dans un renversement négatif, le corps des choses et le corps de la langue. Plus exactement, le corps-langue se substitue aux choses et au corps propre des sujets, des sujets réduits à une synthèse informe de figures<sup>7</sup>, sans but ni direction, allant au gré des mouvements de pulsion et du sens dérouté, sens « pulsif », « va et vient » de répétitions et de variations. Ainsi, par exemple, les personnages de médecins soignent la langue comme un corps malade : « Au secours Docteur, y a toutes les langues qui meurent! Aïe l'crrorps, Doctor, y a d'la langue qui r'sort<sup>8</sup>! » Tout ici-bas, dans les corps et les profondeurs du ventre et de la terre, de la fosse et de la bouche, est un « ci-bas » à dire en mâchant de la langue et du texte, il y a à sortir de l'enfoui comme on expulse de la matière morte de l'anus, ici-bas ce sont des cadavres en sursis qui parlent, malades de vie (ou de Dieu : un personnage dans le *Drame de la vie* se nomme d'ailleurs « Le Malade de Dieu »), mais traversés de paroles qui, simultanément, les rendent humains, leur prêtent un visage d'humanité que le silence réduit vite à néant. La véritable chair, c'est la langue, la *parole*, et non la peau, superficielle :

Ni instruments ni outils, les mots sont la vraie chair humaine et comme le corps de la pensée : la parole nous est plus intérieure que tous nos organes de dedans. Les mots que tu dis sont plus à l'intérieur de toi que toi. Notre chair physique c'est la terre, mais notre chair spirituelle c'est la parole; elle est l'étoffe, la texture, la tessiture, le tissu, *la matière de notre esprit*. (DP, p. 16)

Mais le mangeur mélange et réunit ces deux mondes à cause de sa chute initiale dans un corps, ce « mauvais commencement », qui transforme par inadvertance le monde

---

<sup>7</sup> « Le personnage, c'est pas la figure d'une personne qui s'exprime, mais la face blanche et renversée de l'acteur négativement. [...] Toutes ses figures, ses milles grimaces, c'est au Destructeur qu'il les lançait. Ça le soulage extrêmement de relancer au Créateur toutes ses figures. De relancer l'homme, par-dessus bras, aux têtes d'en bas aux têtes d'en haut. L'homme rejette l'homme, reproduit pas. L'acteur repousse l'homme de partout. » Dans « Pour Louis de Funès » (TP, p. 121-122).

<sup>8</sup> « La lettre aux acteurs » (TP, p. 18). Novarina écrit aussi quelques pages plus loin : « Faudra un jour qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue. » (p. 21)

« ci-bas » en une grande Vianderie ou Mangerie. Confusion initiale qu'est le corps, prisonnier de la langue qui le désincarne et qui transforme son corps en un « corps nouveau » (TP, p. 26). La langue faite corps, un corps parlé (et non pas parlant), lieu ou théâtre de son actualisation. Derrière, il n'y a pas de « moi » s'exprimant, un esprit « migrateur » indépendant du monde des choses, un manipulateur de ficelles utilisant son corps comme un instrument à signes. Il y a la langue originale qui traverse des corps « vaginés », féminins ou troués, des morceaux de terre formant des silhouettes, de la chair animale. Avant la rencontre de la parole et du corps, il n'y a qu'obscurité et ténèbres. Dans le théâtre novarinien, les personnages balancent constamment sur le seuil de l'origine indépassable, entre l'accueil en surface de la parole et la béance du ventre affamé. Lorsque « Le dévoreur semblant » annonce l'« Entrée de divers objets jetés pour naître et déverser, et qu'on déverse dans un trou » (CH, p. 42)<sup>9</sup>, il chevauche les deux mondes à la fois, le monde nourricier et celui de la parole. Comme le dit « La Mangeuse singulière », manger change les choses en nous (voir CH, p. 42). On « déverse » dans un trou des objets, on les incorpore, et au bout du compte, on expulse ce qu'il en reste sous la forme d'une matière morte. Mais cela n'est qu'un premier système d'implications primaires. La phrase du « Dévoreur semblant » dit plus. Le dernier syntagme : « et qu'on déverse dans un trou », qui forme une hyperbate, répète de façon tautologique cette jetée, déjà redondante dans le deuxième complément propositionnel : « pour déverser », puisqu'il est un quasi synonyme de « jeter ». L'entrée dans le trou est une petite mort répétitive; manger est

---

<sup>9</sup> Dans *Je suis*, « Les Mangeurs plusieurs » ont une réplique presque identique : « Entrée de divers objets divers que l'on jette au théâtre. Elles entrent et on les déverse dans un trou. » (JS, p. 133; la faute grammaticale sur le genre du pronom personnel en position de sujet dans la seconde phrase est dans le texte.) L'intertextualité mentionnée plus haut, comme on le constate, touche non seulement les différents genres visités par Novarina, mais aussi les textes de même genre, dans ce cas-ci le théâtre utopique. L'ensemble de cette œuvre est majoritairement composé de reprises et de variations qui vont au-delà de la simple adaptation du théâtre utopique à la scène. Céline Hersant a étudié ces questions notamment dans « La fabrique de l'écriture continue du texte : généalogie de *La chair de l'homme* et de ses cinq réécritures », dans Louis Dieuzayde (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, p. 37-57 et dans « De fil en aiguille : le tissage du texte », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, p. 29-39.



un rituel sacré qui change « en nous » les choses sacrifiées au ventre dévoreur en quelque chose d'autre. De la première implication signifiante en découle donc une deuxième qui entre en contradiction avec la précédente. On jette, on déverse des choses dans un trou, on produit de la mort pour la mort mais aussi « pour naître ». Cette autre naissance, c'est la parole, bien sûr, l'entrée en langue. L'inconvénient, qui est causé par ce mauvais début, c'est que cette seconde venue origine du même lieu, la bouche, qui donne la mort aux choses et leur offre un ventre comme sépulture. La faim, écrit Novarina, est toujours « putréfiante ». Mais la vie seconde en langue en jaillit du même coup. Le « ci-bas » renvoie donc au mouvement de la chute initiale du Verbe dans la Viande, mais aussi au miracle de la transsubstantiation lorsque le corps à consommer se fait Parole de même que le Corps fait parole. On doit d'abord fêter un mort pour finalement accueillir le Verbe. Mais l'allusion à la Cène ne se fait pas, chez Novarina, sans une certaine dérision, car la transformation miraculeuse, qui s'étend plus qu'au vin et au pain, s'accompagne d'une véritable hécatombe, la Mangerie dévore le monde en désespoir de cause, à l'affût de sa naissance ou de sa résurrection réparatrice de l'erreur originelle. Les mangeurs sont une erreur de la nature, une maladie de Dieu. Ils tuent pour naître et sortir des profondeurs intestinales où les corps dégagent des odeurs nauséabondes de pourriture. « L'Enfant monumental » : « Nous ne pourrions communiquer la vie que par la bouche. Une fois mangés par les choses, il ne nous reste qu'à avoir toujours cette faim putréfiante. » (CH, p. 63-64)

### **La logique du sens**

Selon Deleuze, le sens a une logique paradoxale dont la dualité manger/parler constitue l'une des plus grandes alternatives. Les deux termes du couple, provenant respectivement des deux séries de l'oralité, l'alimentaire et le sémiotique, déplacent sur le théâtre de la matière concrète, au sens novarinien, les termes de la « première dualité [générique] des causes et des effets, des choses corporelles et des événements

incorporels<sup>10</sup> ». Ainsi, la dualité topologique des profondeurs et de la surface se rapporte avant tout à un système réglé par un processus métonymique, en ce qu'elle produit un « clivage de la relation causale<sup>11</sup> ». Pour Deleuze, dont le programme s'inspire de la pensée des Stoïciens, le paradoxe du sens renverse le platonisme puisque l'idéal n'est plus qu'un effet des causes, le produit des mélanges et des états des corps en profondeur. Pour cette logique, aucune substance extra-corporelle, aucune « entité non existante<sup>12</sup> » ne détermine les effets de surface. Dans cette recherche de la cause originaire, il n'y a pas lieu de poser un substrat de sujet, détaché du monde des profondeurs, à partir duquel s'émanciperait l'« extra-être » des Idées. Ce que Deleuze désigne donc par le nom de surface définit un non-lieu où s'actualisent les événements causés par des êtres fixes, statiques, indéterminés, que met en mouvement le devenir du sens.

Dès la première étude de *Logique du sens*, ce mouvement est analysé sous la forme du pur devenir. À partir de l'affirmation exemplaire « Alice grandit » (on comprendra que le nom d'Alice renvoie au personnage créé par Lewis Carroll dont l'œuvre littéraire est l'objet d'étude principal de cet essai), on observe déjà l'action indéterminée du sens. Par rapport au temps de l'énonciation, cette phrase minimale actualise implicitement une double signification qui tire de deux côtés opposés à la fois, c'est-à-dire vers le passé et vers le futur. Car on ne grandit pas sans rapetisser paradoxalement. « Alice grandit » signifie qu'elle est désormais plus grande qu'elle ne l'était avant qu'on le dise tout comme cela signifie qu'elle est plus petite que maintenant, dans la mesure où le devenir de cette énonciation ne cesse d'être effectif et de produire son propre événement dans la simultanéité. Bien sûr, Deleuze choisit avec minutie son exemple ; la proposition conjuguant au présent de l'indicatif un verbe inchoatif conduit naturellement, à cause de son rapport spécifique au temps, ou

---

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 36.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 16.

plus exactement de son aspect, à ce genre d'observation sur le paradoxe de la progression et du devenir. D'autant plus que, du côté du contenu, cela qui est en train de se réaliser dans une durée imprécise est de ce genre d'action beaucoup plus altérante que productive pour le sujet qui la commet malgré lui, en en pâtissant. Car il faut bien voir dans ce cas précis que le nom d'Alice sert d'artefact, de support imaginaire ou de simulacre dans le but de recevoir cette action de grandir dont seul le corps, cet autre du nom propre, s'occupe dans la plus simple passivité. Dans « Le mirage naturaliste<sup>13</sup> », Clément Rosset commente sensiblement la même problématique à partir d'un thème cher aux Lumières : l'herbe qui pousse. La philosophie dix-huitiémiste voit dans cette figure, similaire au grandir d'Alice dans son devenir en train de s'effectuer, l'effet d'une cause divine comme celle qu'illustre, par exemple, la métaphore du mécanisme de l'horloge réglant le monde des choses, métaphore qui suppose l'existence d'une force supérieure – de celle qui fait pousser l'herbe – à la base de toute religion et de son sentiment.

Le naturalisme cherche encore la cause originaire même si sa philosophie écarte Dieu et son nom au profit de la Raison. C'est en quoi il est aussi plus retors puisqu'il dissimule sa croyance que fonde toujours une métaphysique. Cela se joue (car il s'agit bien d'un jeu) dans la langue et, surtout, dans ce qui lui est implicite, mais qui, du même coup, ne pourrait être si elle ne manquait pas à le dire explicitement. Mais le nom, Idée ou Dieu, qui désigne l'absolu ou la substance au sens aristotélicien, ne dit pas mieux l'implicite que l'idée de Nature qui ne fait que déplacer ailleurs la question, dans des apparences de scientificité libre de présupposés. Foucault a bien analysé en quoi ce geste, propre à la pensée classique, n'a pallié une absence du divin que par une présence secondaire tout aussi arbitraire, mais qui laissait croire, de façon inconsciente, à une autre motivation. En d'autres mots, simplistes certainement, Dieu ou l'explication de l'origine a ses leurre ou ses

---

<sup>13</sup> Voir Clément Rosset, *L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1973, p. 9-29.

idoles, que l'Histoire change superficiellement. Nietzsche et le XIXe siècle ont toutefois institué un nouveau paradigme où l'organisation des contenus en langue s'affranchissait de son Modèle. Deleuze dit, par ailleurs, que la distinction sémantique ne s'opère plus de nos jours en fonction d'un Modèle (idéal) et de sa copie mais en fonction des copies (imparfaites pourrait-on ajouter) et de leurs simulacres<sup>14</sup>. C'est ainsi que le nom « Dieu », répété à l'infini chez Novarina, ne supplée à rien qui ne serait inscrit d'avance par une inversion d'esprit, fallacieuse, du genre de la métalepse. Le nom d'Alice, dans l'exemple deleuzien, cristallise exactement la même aporie où l'objet désigné par le mot en position de sujet grammatical n'accomplit pas lui-même l'action de la proposition. Le nom est emporté dans l'effet de l'action et ne saurait se substituer à sa cause. L'identité personnelle voyant ainsi contestée son autodétermination, le nom propre se perd, dans l'indéfini du paradoxe du sens, dans le simulacre comme le dit Deleuze.

On se rappelle que Roman Jakobson, dans le chapitre IX de ses *Essais de linguistique générale*, « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe<sup>15</sup> », prévoit quatre types possibles d'énoncés – qu'il appelle des structures doubles – et qu'il réserve une catégorie aux noms propres. Selon le linguiste, la « signification générale d'un nom propre ne peut se définir en dehors d'un renvoi au code<sup>16</sup> ». Résumé sous la formule C/C (le code de la communication linguistique renvoie à son code), ce type rend compte d'un phénomène de circularité propre à la langue. Ainsi, « Alice » désigne simplement quiconque porte ce nom et ne signifie aucune propriété spéciale se rattachant à lui (à moins d'un cas de figure comme l'antonomase où le nom propre gagne désormais les propriétés d'un nom commun ou d'une périphrase et ne s'articule plus à l'intérieur de la même structure double : ce qui n'est évidemment pas tout à fait le cas ici). Cette description d'un mécanisme linguistique renvoyant à

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 9-10.

<sup>15</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 176-196.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 177.

son fonctionnement laisse apparaître un processus opéré par une mise en abyme théâtrale que je soulèverai ultérieurement tout en développant le concept de scène auto-réflexive, au sujet de la dernière pièce de Novarina, *La scène*. Dans ce genre de contexte où les signifiants n'ont pas de signifiés (ou ont, à tout le moins, une sémantique réduite) s'ajoute une couche qui éloigne ou décale encore plus l'effet événementiel de sa cause première. Cette lecture de la problématique reprend, d'une certaine façon, un thème rousseauiste, où un écart se creuse entre l'état actuel de la langue toujours dégénérée et son origine perdue. Cette vision pessimiste recèle un malaise chez ceux qui, comme Rousseau, espèrent un début des temps où le sens connaissait sa clôture, posture qui les empêche justement de constater les effets paradoxaux du sens comme celui de la circularité à l'infini. Car, dans l'effet de surface, quelque chose de la langue s'affranchit et se libère de la représentation et fait entendre la présence différée des corps. Pour Frégoli, par exemple, « l'homme est une contrefaçon » (SC, p. 94). C'est pourquoi le nom propre ne saurait le désigner comme un objet stable et défini; son corps n'étant, dans les mots de Novarina, qu'un cadavre en sursis, une boîte vide, ne disant rien de son épaisseur, de sa personne sinon sa place dans une filiation et une généalogie. Le phénomène de circularité dans la langue, représenté par la catégorie des noms propres, dévoile, lorsqu'on analyse le paradoxe du sens et, par conséquent, la perte d'identification, le hiatus entre la profondeur et la surface, le corps et l'incorporel, plus originaire que l'origine irréaliste stipulée et fantasmée naïvement par l'idéal naturaliste.

Manque alors aux noms propres leur propriété référentielle puisqu'ils renvoient plutôt à leur codification dans le système de la langue et non à un être extra-linguistique. Comme le montre l'exemple d'Alice, hormis la dénotation d'un corps, ce particulier de base que le nom désigne en contexte, le mot ne remplit, en situation énonciative, qu'une fonction sémiotique. Par exemple, le sens du nom d'Alice condense essentiellement un grandir-rapetisser dans une simultanéité énonciative propre au phénomène de circularité décrit par Jakobson. En ce sens, il

faudrait réévaluer la portée de l'observation du linguiste russe qui, souvent comprise comme relevant strictement d'un conventionnalisme radical, soulève un aspect phénoménologique essentiel à la langue que Deleuze dit appartenir aux effets de surface.

Il me semble que cette problématique reprend, à sa manière, la dualité sémiotique du *Cratyle*<sup>17</sup>. Car on se souviendra que ce discours philosophique de Platon pense l'origine de la langue à partir de la signification des substantifs et, surtout, des noms propres. Sollicitant la notion de compétence linguistique avant l'heure, Socrate – qui arbitre le débat entre Hermogène, défenseur de la thèse conventionnaliste, et Cratyle, défenseur de la thèse naturaliste – élabore la théorie artisanale voulant qu'un fabricant ait imprimé dans la matière linguistique (c'est-à-dire les sons) la « forme idéale de l'instrument qui servira à nommer<sup>18</sup> » l'objet désigné. Pour être saisie, l'idéalité du nom ou de l'*onomata* nécessite donc une expertise que seul l'artisan nomothète sait imprimer, par mimétisme « transmédial », dans le continu de la matière (ce qui n'est pas à la portée de Monsieur Tout-le-Monde, insiste Genette, comme le veut, par exemple, la spontanéité folklorique d'un Rousseau, en ce sens beaucoup plus naturaliste que le Socrate de Platon). L'essentialisme propre au platonisme réside dans la forme de l'objet nommé, avant même le travail de l'articulation des sons, puisque c'est elle (la forme de l'objet qui vaut, dans le langage de Platon, pour son essence) qui détermine la nature, mimétique, de la transformation ou de la traduction de sa réalité de chose en langue. Outre cette position philosophique, bien connue, il est intéressant de noter que la démonstration de Socrate aboutit à un constat d'imperfection, d'où l'allusion de Genette, en fin de chapitre, au « défaut des langues » de Mallarmé, qu'il nomme, de son côté, « cratylisme secondaire ». Développée en deux temps, la démonstration de

---

<sup>17</sup> Pour le résumé du *Cratyle*, je m'inspire surtout de Gérard Genette, « L'éponymie du nom », dans *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 11-37.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 14.

Socrate commence d'abord par une décomposition selon une pratique étymologique intuitive (par exemple, *aléthéia* (vérité) devient *alé théia* (course divine)). La filiation se rend jusqu'à des mots « primitifs » qui ont valeur de périphrase ou d'éponyme. La décomposition ayant obtenu une série de petites unités, presque toujours monosyllabiques, il reste à étudier leur symbolisme phonique, ce en quoi consiste le deuxième et dernier moment de la démonstration. Lettre ou syllabe, chaque unité, obtenue par une espèce de décantation, imite l'essence (*l'ousia*) de l'objet non plus nommé au départ (puisque nous en sommes à cette étape fort éloignés) mais de ceux obtenus à la toute fin de l'analyse, avant même la double articulation de la langue. Le *Cratyle* fera dire à Socrate, en conclusion, que si sa méthode ne parvient pas à démontrer la bonne formation de tous les mots, c'est que l'onomaturge a pu se tromper à l'origine.

Évidemment, le parallèle entre le *Cratyle* et la structure double jakobsonnienne concerne essentiellement la première articulation de la formation des mots, que Genette associe à juste titre à un phénomène d'éponymie (qui procède par glose ou périphrase à l'aide d'hypogramme et d'éponymie), et ne concerne d'aucune façon la deuxième, plus proprement mimétique, qui cible seulement une possibilité linguistique qu'on retrouve dans les onomatopées, par exemple. D'ailleurs, on sait à quelle dérive mène la systématisation de cette deuxième voie, portée vers le repli sur une origine totalement illusoire où la langue, transparente, se fond, pour ainsi dire, au paysage et, par conséquent, nie son existence, sa différence et ses qualités heuristiques. Enfin, nonobstant le fait qu'elle emprunte de faux critères de scientificité que seule la linguistique comparative, née au XIXe siècle, fournira, bien après Platon, à la pratique de l'étymologie, la première articulation proposée par Socrate permet quelques rapprochements avec la recherche analytique deleuzienne des noms propres. Non pas dans la mesure où le nom propre y est réfléchi dans sa justesse à nommer la personne qu'il désigne (ce que propose Socrate), mais parce que

sa façon de se décomposer en proposition provoque un événement de surface ou un effet de sens incorporel. Bien sûr, cela demeure inaperçu par Platon puisque, comme le remarque encore Genette, le *Cratyle* propose une nomenclature de la langue dans laquelle seules comptent la « fonction sémantique » et les « désignations ponctuelles ». Alors que l'éponymie est le symptôme, en quelque sorte, de l'impensé du système de la langue et de la fonction syntaxique où la proposition et le sens reprennent leurs droits, lesquels intéressent plus particulièrement Deleuze. Dans son étude de la proposition<sup>19</sup>, il ne réserve d'ailleurs que le premier rapport aux noms propres parmi un total de quatre dont l'ensemble et l'ordre supposent une hiérarchie de complexités augmentant à chaque palier. Le premier rapport auquel appartiennent donc les noms propres a pour fonction de désigner des états de choses; on y retrouve en plus, par exemple, des indicateurs et des déictiques comme « ceci », « ici » ou « là », qui renvoient à des entités du discours ou à des objets désignés par le contexte. La manifestation du sujet qui parle fonde le deuxième rapport. Le pronom personnel « je » en est l'unité de base, celle que Jakobson nomme embrayeur; on sait que cette catégorie combine, pour la linguistique structurale, deux fonctions, celles de symbole et d'index au sens peircéen, car « je » représente son objet par l'entremise d'une règle conventionnelle et par une relation existentielle<sup>20</sup>. Le troisième rapport concerne la signification ou, plus précisément, la démonstration de type argumentatif de laquelle participe, entre autres, l'implication à l'aide de conjonctions (« donc », « car », etc.). La quatrième et dernière stratification, inspirée de la philosophie stoïcienne, assure le fondement des trois premiers rapports; il s'agit – on l'aura deviné – du sens.

---

<sup>19</sup> Pour cette étude, il faut se reporter à Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 22-33.

<sup>20</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, op. cit., p. 179.



Ce dernier rapport, c'est, tel que démontré en partie plus haut, « l'exprimé de la proposition, cet incorporel à la surface des choses<sup>21</sup> ». On a expliqué comment le « grandir-rapetisser » d'Alice se rapportant à un événement de type impersonnel produit l'exprimé du sens à la fois solidaire et indifférent du corps et de la matière désignés par le premier rapport de la proposition. C'est en sollicitant un concept husserlien, le noème, que Deleuze réussit à illustrer le paradoxe du sens dans son rapport essentiel de causalité avec le monde en tant que source et objet, causalité et but ou visée et saisie de l'exprimé. La surface (la zone neutre du sens) et la profondeur ne s'affranchissent donc aucunement l'une de l'autre; leur relation s'établit plutôt à l'intérieur d'un réseau singulier d'identités et de différences, de renvois réciproques et d'écarts constitutifs. Partant de la prémisse que la langue est un phénomène sensible au même titre que le monde naturel, Deleuze suppose que le sens est donc le perçu cognitif de l'exprimé, c'est-à-dire qu'il est un vécu d'acte noétique. En d'autres mots, l'expérience du sens s'abstrait, en bout de ligne, du monde concret (l'objet physique, l'espace psychologique, l'univers conceptuel) pour donner au sujet percevant une impression d'insistance, ce qui, dans le cas du « grandir-rapetisser », s'appelle un pur devenir, cette chose qui fait durer, par exemple, le passé dans le futur et le futur dans le passé, ou, encore, selon la même réciprocité, l'actif dans le passif ou le plus dans le moins. Le noème perceptif est la manière qu'a un même désigné de se présenter; ce rapport s'apparente à celui que le signifié soleil a avec les multiples couchers de l'objet perçu semblable non pas à son Modèle mais à ses copies. C'est ainsi que le vert d'un énoncé ne correspond pas exactement au verdoyer noématique bien que le second n'existe que dans l'expression du premier, d'après un point de vue radicalement linguistique (mais il ne peut en être autrement puisque le vert n'a aucune teneur sans, au préalable, le découpage et la discrétisation sémiotiques du spectre des couleurs; la sémiotique peircéenne a par ailleurs bien perçu cette différence entre le caractère distributif du « vert » conceptuel et l'actualité

---

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 31.

événementielle, l'unicité ou l'occurrence du noème, du verdoyer noématique, avec ses concepts, respectifs, de *type* et de *token*<sup>22</sup>). Si l'expression du sens – qui est dans la terminologie husserlienne la corrélation noético-noématique (où coïncident le perçu de la perception et l'expérience sensible) – s'émancipe de la proposition qui se compose d'un sujet et d'un prédicat, elle reste pourtant, à l'origine de son déploiement, déterminée par cette grammaire qui l'informe. D'où le paradoxe fondamental au sein de la logique du sens.

### **Le nom propre et la genèse**

L'étude deleuzienne de la proposition réserve donc à la catégorie des noms propres une simple fonction désignative. Situé au bas du modèle hiérarchique des quatre rapports menant au sens, le nom propre, comme l'illustre l'analyse du syntagme « Alice grandit », n'a pas même la valeur stable que lui présupposent les théories identitaires. En fait, c'est lorsqu'il intègre les formes complexes du discours que survient le clivage entre profondeur et surface, entre corps désigné et devenir du sens. Clivage qui conteste la présence du signifié comme définissant une identité personnelle. La logique du sens, qui préfère à la stabilité de l'identité la dimension mouvante de l'événement, rend donc inappropriée toute velléité strictement référentielle. Si, tel que démontré plus haut, l'exemple deleuzien convenait à ce type d'illustration à cause de sa forme inchoative, il reste que, pris isolément et hors d'une proposition, le nom propre renvoie exclusivement à une entité, mais à une entité de discours, précise Deleuze qui évite avec raison la sphère nébuleuse de l'extra-linguistique. C'est le même genre de circularité décrite par Jakobson qui opère puisqu'il s'agit bien, ici, d'un simple renvoi au code de la langue par une de ses unités prévues par lui a priori (le nom propre nous dit qu'il désigne quiconque le

---

<sup>22</sup> Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, trad. de l'américain et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978, p. 53, 139 et 190. Deledalle traduit « *type* » par « légisigne » et « *token* » par « sinsigne ».

porte). Il n'existe donc pas, en dehors du devenir prépositionnel qui propose un sujet historique et changeant, un autre sujet, plein, identique à lui-même, enveloppé par son nom. Bien sûr, comme le précise Ricœur<sup>23</sup>, un type d'identification est surtout possible à l'intérieur de cette première des quatre catégories du sens, incluant aussi les descriptions définies (par exemple, « le premier homme qui a marché sur la lune ») et les indicateurs (pronoms personnels et déictiques). Il s'agit de viser et de repérer, à l'aide de cet opérateur linguistique, dans un cadre spatio-temporel, l'exemplaire d'un corps propre et le critère de possession qui s'y rapporte (une personne ayant toujours un corps). Auquel corps est associé, dans les théories référentielles dont l'idéal est subjectiviste, un caractère psychique, une personnalité.

Il est évident que la nomination novarinienne, où les listes hyperboliques de noms rendent impossible leur chosification, va à l'encontre des théories référentielles de la première étude de Ricœur, redevables d'une rhétorique de la communication et non pas stricto sensu de la littérature. Plus exactement, la fonction désignative de cette catégorie linguistique semble écartée d'emblée par des effets de sens ou de surface, même dans le cas des listes, c'est-à-dire avant l'intégration des noms propres à des énoncés. C'est bien sûr le propre de la littérature et des procédés graphématiques de parler des choses en leur absence ou, mieux encore, de l'absence ou de l'inexistence de ces choses dont le corps (de la personne présumée) fait évidemment partie. Le troisième chapitre de la thèse approfondira d'ailleurs cette question de l'inscription originaire de la mort par le sacrifice dans l'écriture scénique. Pour l'instant, il faut surtout souligner le renversement des implications dans la nomination chez Novarina puisque le nom propre participe d'abord d'un effet de surface auquel s'ajoute ensuite un corps fictif avec ses profondeurs. De la même façon que le fait la dualité topique parler/manger, la relation entre le nom et le corps est le jeu d'une séparation qui, loin d'être étanche, provoque une proximité sans

---

<sup>23</sup> Voir Paul Ricœur, « La "personne" et la référence identifiante : approche sémantique », dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1990, p. 39-54.

fusion ainsi que des débordements : la profondeur envahissant la surface, et la surface, la profondeur. C'est l'acteur, ce danseur en perpétuel équilibre sur la mince ligne de cette frontière, qui est la figure par excellence de cette tension, car il se rappelle très concrètement à lui-même ainsi qu'aux spectateurs de son drame que tout commence par un nom et un appel, et que, par conséquent, la place du corps, qui fait malencontreusement retour à l'occasion (mais transfigurée par la parole), est destinée à disparaître, à sortir de scène. Bien sûr, cette séparation ne se fait pas dans l'absolu. Elle entame plutôt par la parole un processus de délocalisation et de désaliénation du sujet du corps-contenant qui ne s'achèvera qu'à la mort. Au fil de ce parcours, le corps, manifestant sa présence altérante, agit sans la volonté du sujet. « Frégoli » en témoigne, ne sachant plus où se tenir, à la surface ou dans les profondeurs :

Une foule d'actions antipersonnelles a lieu chaque instant dans le corps humain : par exemple la déglutition, la respiration, la cristallisation, le ramage, l'excrétion, l'idéation, l'érection, la pensée, l'affect, la conceptibilisation, le travail du bois, du foie, de l'orteil gauche, le sentiment de la prière et l'orteil droit qui est le siège du sentiment droit, etc. (SC, p. 60)

Je souligne à nouveau que le « grandir » d'Alice est un événement qui, en plus de produire une double signification paradoxale au sein de son devenir événementiel et historique, se réalise, pour le sujet visé, dans la passivité. Phénomène d'un pâtre que traduit fort bien l'expression de « Frégoli » : « actions antipersonnelles ». Mais, dans ce cas-ci, le principe se montre très général et peu soucieux des différences entre action et passion, les corollaires conjonctif et disjonctif de la dimension volitive. C'est le mot « foule » qui annonce l'amalgame de la liste et sa très grande liberté de catégorisation des actions « passives », antipersonnelles ou involontaires (plutôt que non voulues) du corps humain, à tel point que des transgressions isotopiques sont notables à deux niveaux. On peut les classer dans trois paradigmes : le paradigme isotope (non transgressif) des actions biologiques involontaires (la déglutition, la respiration, l'excrétion, l'érection, l'affect et le travail du foie et de l'orteil gauche); les paradigmes allotopes (transgressifs) des actions volontaires de l'intellection (le

ramage<sup>24</sup>, l'idéation, la pensée et la conceptibilisation) et des actions physiques du monde naturel et extra-corporel (la cristallisation et le travail du bois). Le sentiment de la prière et le sentiment droit ayant son siège dans l'orteil droit sont des cas limites qui chevauchent plusieurs des paradigmes soulevés. La prière est un acte volontaire d'intellection et le sentiment, une sous-classe de l'affect, appartenant à la catégorie proprioceptive. Quant à l'autre syntagme qui termine la séquence, on y observe une figure de répétition, l'antanaclase<sup>25</sup>, par la double occurrence de l'adjectif qualificatif « droit ». Il survient ainsi une ambiguïté sémantique impossible à résoudre dans l'attribution du sens du deuxième terme. Parle-t-on encore de la spatialité, choix que motive l'acception littérale du mot « siège », ou du code moral au sens de la droiture, choix que motiverait cette fois-ci l'acception figurée du mot « siège », comme dans l'expression « siège de l'âme », par exemple? L'orientation paradigmatique de l'intériorité du corps (« *dans* le corps humain ») que stipule d'entrée de jeu l'énoncé est donc transgressée à plusieurs reprises par certaines unités de la suite descriptive. Ce qui motive ainsi à la fois, dans un double effet tensif, une interprétation inclusive par propagation sémique, dirait Rastier (c'est-à-dire qu'on projette par association une constante isotopique malgré les aberrations logiques), et un écart transgressif de l'ordre pré-établi qui s'avère donc superficiel par rapport aux catégories du monde naturel.

Ce flottement interprétatif rappelle le principe à la base de la sémiotique qui veut que tout soit signifiant pour l'homme, y compris les objets du monde matériel transformés par l'univers du sens en phénomène culturel. Les belles pages liminaires des *Mots et les choses* de Foucault démontrent cette relativité des catégories posées –

---

<sup>24</sup> « Ramage » est polysémique. Je lui accorde ici préférentiellement son sens figuré de « langage ». Mais son intégration à la liste novarinienne instaure inévitablement une incertitude à cet égard et rien n'indique donc qu'un autre sens ou tous ces sens possibles et répertoriés ne pourraient lui être attribués.

<sup>25</sup> « Une antanaclase est une figure de type microstructural, variété subtile de répétition. Un terme apparaît deux fois dans un segment, avec deux sens différents. » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 50.)

la même qui anime la phrase de « Frégoli » – en illustrant les procédés d'organisation d'une encyclopédie chinoise, réelle ou fictive, citée par Borges dans un de ses livres, à partir d'un seul article, celui des « animaux ». Ce sur quoi insiste Foucault est la juxtaposition d'informations hétérogènes classées sans ordre logique apparent, à tout le moins pour la pensée occidentale. L'animal se définissant, par exemple, par son appartenance à l'Empereur ou par une autre bizarrerie définitionnelle qui précise que son corps défunt est tantôt préservé par un taxidermiste. Cette construction manipule tout à la fois le non-lieu de l'imaginaire, l'espace des pratiques culturelles et aussi l'espace concret du réel, du monde naturel (car la division farfelue classe de façon plus cohérente mais bien que très aléatoirement et sans aucun esprit de synthèse la catégorie en espèce : l'animal est un cochon de lait, un chien... en liberté, etc.), provoquant une coexistence étonnante des parties de sa décomposition, similaire, rappelle Foucault, aux associations surréalistes où une machine à coudre et un parapluie reposent sur une table d'opération. Ainsi, les actions antipersonnelles du corps humain forment pour « Frégoli » un ensemble sémantique très poreux, permettant l'intégration d'unités lexématiques en relation de contrariété ou de contradiction avec l'isotopie régulatrice. Cette observation sémiotico-linguistique s'élabore cependant à partir du présupposé voulant que la fonction volitive structure l'univers sémantique de l'énoncé. Il s'agit là, bien sûr, d'un angle de lecture ou d'interprétation, d'un genre qui ne permettrait pas, par exemple, de commenter adéquatement l'organisation de l'encyclopédie chinoise borgésienne qui obéit à d'autres règles de catégorisation, à une autre épistémologie. Hjelmslev dirait que la forme du contenu y présente autrement sa substance. Dans le cas de la phrase novarinienne, l'énumération juxtapose sans souci de cohésion paradigmatique ni syntagmatique (dans la mesure où l'enchaînement ne suit aucun ordre comme une progression rhétorique) une suite de mots de sens parfois contigus, parfois éloignés. Comme l'illustre la parabole sémiotique de M. Sigma, qui ressent le symptôme d'un

mal de ventre, il faut la connaissance d'un autre langage, celui du code scientifique de la médecine, pour ranger sous des rubriques précises les troubles biologiques<sup>26</sup>. Malaise que le néophyte dénomme donc sans trop de précision brûlures d'estomac, spasmes ou coliques. C'est seulement le docteur qui, à l'aide de ses connaissances, parviendra à cibler le *siège* exact du symptôme (le foie) ainsi que sa cause (consommation excessive d'alcool). Ce diagnostic s'élabore donc à partir d'un code précis, « culturalisé », celui de la sémiologie médicale. Entraîné par une incorporation abusive d'une substance qui a provoqué une manifestation dysphorique des profondeurs, le signe imprécis /mal de ventre/ enclenche, de par sa lecture, un processus syntagmatique menant à des prescriptions, positives et négatives, ayant pour but de restaurer l'étanchéité de la surface. Par conséquent, on imagine mal le docteur de la parabole sémiotique intervenir auprès de « Frégoli » et tenter d'assurer la frontière entre profondeur et surface, lui expliquant, à partir de son code fonctionnel réglé selon des paramètres empiriques, que son énoncé décrit à la fois des comportements intentionnels et non intentionnels ainsi que des actions extra-humaines (ce que Greimas appellerait, d'après le carré sémiotique, des relations de contrariété pour les premières et de contradiction pour les dernières<sup>27</sup>). D'ailleurs, le docteur novarinien joue lui aussi de la frontière entre profondeur et surface, tentant de guérir son patient qui se trouve mieux dans le nulle part de la langue (à quoi il a mal) que dans l'*hic et nunc* éphémère du corps. Au sujet de quoi « Frégoli » chante : « Ô corps, vide nigaud / Tu m'emprisonnes / Dans ma personne / Où ne résonne / Que de l'écho! » (SC, p. 187)

---

<sup>26</sup> Je renvoie à l'avant-propos de Umberto Eco dans *Le signe*, trad. de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Biblio essais », 1988, p. 11-30.

<sup>27</sup> Pour le carré sémiotique, voir A.J. Greimas, « Un échantillon de description » dans *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1966, p. 222-256. D'autres ouvrages de Greimas, comme du *Du sens I* et *Du sens II*, complètent l'élaboration de cette matrice théorique qui a fait école. Pour les relations de contrariété et de contradiction, l'ouvrage de vulgarisation et de synthèse de la sémantique structurale du Groupe d'Entrevignes, *Analyse sémiotique des textes*, reste d'une consultation plus facile que le discours de Greimas, plus exactement le chapitre « La structure élémentaire de la signification » (dans *Analyse sémiotique des textes*, 5<sup>e</sup> édition, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 115-122).

Dans son analyse de l'engendrement des néologismes dans le fameux passage du *Discours aux animaux* où sont nommés 1111 oiseaux, Ivan Darrault-Harris relève une stratégie discursive ayant servi à l'élaboration de cette liste : le détournement d'unités lexicales<sup>28</sup>. Bien que cela soit à une échelle réduite, on observe, dans l'énoncé de Frégoli analysé plus haut, le même phénomène en ce qui a trait aux allotopies. Par exemple, par rapport aux substantifs, la liste peut incorporer un mot étranger comme « houe » (une sorte de pioche) au travers de noms d'oiseaux plus ou moins véridiques; dans le cas de l'énoncé de Frégoli, on peut penser au mot « ramage ». À quoi s'ajoutent différents couplages comme le mot « conceptibilisation » (un détournement jumelé à un métablasme) où une unité néologique «-ibi-» remplace deux phonèmes «-ua- » du mot original, déjà détourné de sa signification usuelle et de l'isotopie dominante. Ce sont des procédés d'écriture qui permettent à Novarina d'engendrer d'interminables listes tantôt strictement nominatives, tantôt phrastiques. Dans la plupart des cas, leurs mécanismes de production et d'engendrement sont d'ailleurs facilement décelables. Du moins, peut-on le supposer, dans la mesure où, tel que le démontre fort bien l'exercice de catégorisation de Darrault-Harris, ils dévoilent ostensiblement leur logique interne, leur effet de sens recherché ne consistant pas à établir un code secret à interpréter dans une démarche herméneutique, mais plutôt à suggérer l'exhaustivité par le biais d'une pratique qui, tout en s'éloignant toujours plus de l'univers (présupposé) de la référence, a beaucoup à voir avec la dérision. Ainsi, lorsque Frégoli dit « travail du bois, du foie », il est possible, dans une lecture « littéralisante », d'y voir un lapsus littéraire, provoqué par une paronomase et auto-corrigé par l'instance énonciative<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Ivan Darrault-Harris, « "Comme partout des doubles s'étaient glissés" : À propos de l'engendrement du néologisme littéraire », *Sémiotiques*, n° 3, octobre 1992, p. 137-148.

<sup>29</sup> D'après son système, Darrault-Harris parlerait de la manipulation – *in praesentia*, ajouterais-je – d'un signifiant par suppression-adjonction d'un phonème, nonobstant, bien sûr, l'orthographe du premier terme, le mot fautif, dont le « s » final reste muet; cette terminologie, faut-il préciser, est similaire à celle développée par le Groupe Mu dans sa *Rhétorique générale*. *Ibid.*, p. 143-144.



Par la suite, la liste se termine d'étrange façon, en renforçant les procédés de répétition et de variation. À moins d'une synecdoque où un doigt vaut pour un pied, il est non pertinent de parler d'un orteil gauche et droit dans un contexte qui ne détermine pas de quel pied on parle, le droit ou le gauche. L'antanaclase sur le mot « droit » a été étudiée plus haut mais incomplètement, car on ne tenait pas compte alors de l'autre répétition, celle du mot « sentiment », qui a justement à voir avec la façon dont l'énumération se génère d'elle-même. Selon le principe différentiel qui organise les axes sémantiques, « gauche » implique par contrariété polaire « droit ». Il importe peu que soit située l'orientation spatiale entre les deux orteils; le contexte, souple à cet égard, avantage plutôt la création discursive. Néanmoins, s'installe avec le lapsus une espèce de conscience linguistique qui voudrait rétablir la logique d'une suite où ses éléments seraient coordonnés plutôt que juxtaposés. Cela est perceptible dans l'abandon de la simple énumération de substantifs que remplacent progressivement des énoncés plus complexes tels que des compléments du nom ainsi qu'une proposition relative. Ainsi, l'absence de progression rhétorique, décrite plus haut, se doit d'être relativisée dans la mesure où la structure syntagmatique de la clause produit une accentuation rythmique. Les répétitions de mots dans ce segment manifestent leur propre mécanisme de production. L'antanaclase sur l'épithète « droit » (sens spatial ou moral) s'actualise à cause de la complexification syntagmatique qui induit des effets de sens supplémentaires au contraire de la simple liste qui force, malgré les écarts sémantiques des unités qu'elle répertorie, le maintien de l'isotopie dominante; parcours que la sémantique interprétative nomme afférence. Ainsi, le premier substantif suivi d'un complément, le mot « travail », est l'occasion d'un écart isotopique rétabli immédiatement à l'aide du principe de la commutation (« bois » devient « foie »). Ensuite, la mention de l'orteil gauche, comme troisième complément nominal du substantif « travail », entre en contradiction avec l'intériorité sémémique établie par l'expression « dans le corps humain » (puisque l'orteil est une partie-contenant). À nouveau, l'énoncé restaure l'homogénéité sémantique en introduisant une unité sémantique, « le sentiment de la prière », ayant une forte

connotation d'intériorité. Comme notre code culturel judéo-chrétien avance, à l'égard de la pratique religieuse de la prière, une séparation nette mais arbitraire entre corps et esprit (séparation qu'atténuait d'ailleurs auparavant l'énumération en faisant suivre la pensée par l'affect qui est du domaine de la proprioception), un « et » conjonctif ramène l'opposé de l'autre terme, l'orteil droit. La proposition relative qui lui est reliée établira l'alliance des paradigmes opposés (esprit et corps) grâce à la simple répétition des mêmes variables. Du même coup, « Frégoli » force la langue à dire ce qu'elle ne dit pas, créant une synecdoque de l'orteil droit pour le corps-contenant, là où siège le sentiment droit, que l'antanaclase sur le mot « sentiment », celui-là même d'où vient la perception de la prière, réduit à un effet comique – c'est dans l'orteil droit que ça prie, droitement, à l'extrémité inverse de la tête – où toute vraisemblance s'épuise au profit de l'auto-genèse insignifiante d'un discours que maîtrise à peine le sujet qui l'énonce, emporté par son propre flot inépuisable.

En résumé, l'idiolecte novarinien perturbe, à la fin de l'énoncé de « Frégoli », les deux ordres des combinaisons phonématique et syntaxique tout en simulant, sur le plan rhétorique, une certaine désorganisation, d'où l'incertitude régnant à l'égard des liens sémantiques, rendus lâches par cette absence feinte de maîtrise. La typographie théâtrale renforce cette impression que Deleuze qualifierait de simulacre puisque l'instance narrative n'apparaît justement pas dans les textes, sinon dans les didascalies. Ce type d'instance, d'un genre classique, omniscient, pourrait rendre explicite le décalage entre l'idiotie des personnages (j'emprunte l'expression à Novarina lui-même) – jouant tous un simple rôle actantiel de non-personne – et la stratégie énonciative intentionnelle, moins dupe des procédés qu'elle met en œuvre. Ce qui, ici, se joue et fait dire à l'auteur qu'il n'écrit même pas ses textes (affirme une maxime tirée de *Pendant la matière*<sup>30</sup>) tient d'une approche particulière de l'espace scénique impersonnel, prolongement de la scène de l'écriture. Nous verrons, au

---

<sup>30</sup> PM, p. 65.

chapitre quatre, que la notion de personnage conceptuel expliquée par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* permet de saisir le lieu d'énonciation sans origine de cette voix « idiote » et démultipliée. En effet, l'équilibre de style entre la voix de celui qui délègue et de celles à qui on la délègue apparaît clairement dans les premières pages de *La chair de l'homme*. Ainsi, peut-on constater, malgré tout, à la première page du livre qui est, avec *Le drame de la vie*, la tentative la plus achevée de théâtre mental, un travail d'écriture. En effet, on observe une correspondance étroite de forme entre les discours de trois instances différentes : celle de la parole déléguée par le procédé de la citation, celle des incises qui relève plus directement de l'instance narrative concrète et celle de la nomination. Je cite les toutes premières lignes de cette liste d'environ treize pages : « “Voyez” dit Jean; “Soyez attentifs!” ajouta Jacques; “S'arrêtera-t-elle?” demanda Pierre; “Oui” répondit Marie; “L'arrêterons-nous?” reprit Josette... » (CH, p. 7) Ce qui se remarque tout d'abord, c'est l'ordre syntaxique identique des syntagmes : citation, incise et nom propre. Il apparaît tout aussi évident et presque simultanément à la première impression que l'enchaînement de ces blocs d'unité, identiques dans leur présentation syntagmatique mais différents sur le plan des variables paradigmatiques (et non pas sur le plan taxinomique), ne suit aucun ordre linéaire ou, à tout le moins, que cette logique discursive ne prédomine pas. Comme si la composition de cet ensemble résultait d'une organisation tabulaire préalable<sup>31</sup>, qu'on aurait raboutée et assemblée ensuite aléatoirement en discours suivi. Il importe peu cependant de savoir si cette intuition respecte bien la genèse effective et réelle du passage; ce qui compte – et c'est une lapalissade maintenant de le dire –, c'est l'effet que cela produit à la lecture. Effectivement, la linéarité encourage toujours le sens, même lorsqu'il est indéterminé. Ne serait-ce que parce que l'ordre des trois premiers noms de la liste, Pierre, Jean et Jacques, renvoie, dans notre langue, au type du simple quidam. En effet, ces

---

<sup>31</sup> Cette observation sur le passage du scriptural et du tabulaire au discours linéaire a déjà été fort bien commentée par Lucie Bourassa, « Passages de la voix dans le texte : l'exemple de Novarina », *Ritm*, n° 9, 1994, « Le regard et la voix » (dossier sous la direction de Michel Collot et Daniel Delas), p. 93-112.

dénominations vides insistent sur l'absence de corps désignés (c'est-à-dire de référence contextuelle) et, du même coup, sur leur inconsistance; Christian Prigent, lui, dit de ces voix sans corps propre qu'elles sont sans effet<sup>32</sup>. Jean-Pierre Vidal, qui a aussi analysé brièvement ces quelques lignes introductives, remarque, en plus du trio nominal, que la séquence enchaîne, avant « l'accident d'une fort triviale "Josette" », sur « la mère par excellence en milieu catholique », Marie<sup>33</sup>. Lieu de fécondité dont le nom apparaît étrangement à la suite de trois faux noms propres, tous masculins, et dont la réponse littérale (Marie « répondit » dit l'incise) est un simple « Oui » affirmatif. Il se produit, l'air de rien, à l'intérieur de cette séquence liminaire, une création *ex nihilo* à l'intérieur d'une langue sexuée. Pierre, Jean et Jacques, comme l'atteste l'expression qui leur attribue les caractères d'un nom singulier, sont en réalité personne et tout le monde. Le premier syntagme, « "Voyez" dit Jean », qui contient en puissance toute la liste à suivre, inaugure le livre par un procédé d'ouverture typique de la parole novarinienne. L'homophonie Jean/gens réunissant dans la simultanéité le singulier et le pluriel préfigure d'emblée le trio des quidams que ne fera que déployer explicitement la suite de l'enchaînement (« Jean Multiplique », lit-on à la page vingt dans le même ordre d'idées). Le « Voyez » rappelle la lumière génésiaque qui, ici, en plus de sortir l'humain des torpeurs des ténèbres, brise son silence par l'appel des citations que renforce le verbe de l'incise « dit », qui a un fort potentiel hyperonymique. Le second syntagme ne répète pas que le premier, il s'ajoute dit l'incise. Mais, plus particulièrement, il atténue la première hypostase de la vision par la commutation d'un simple phonème (« voyez » devient « soyez »). On comprend alors que le Verbe, à l'origine du commencement, s'arroe le principe créatif au détriment du visible, ne serait-ce que par l'aspect formel de l'engendrement discursif. Ainsi, le « Voyez » inaugural insiste (à tout le moins le

<sup>32</sup> Christian Prigent, « Supernova contre Big Brother », dans *La langue et ses monstres*, Montpellier, Cadex éditions, 1989, p. 188-189.

<sup>33</sup> Jean-Pierre Vidal, « L'apocalypse en chantant... », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, p. 117-123.

suppose-t-on rétroactivement) davantage sur la fonction conative de l'adresse verbale au mode impératif. L'apparition de la marque du pluriel à l'épithète « attentifs » amène une information supplémentaire au sujet du « Voyez » inaugural qui s'avère alors n'être pas le vous de la politesse mais celui de la deuxième personne du pluriel. Du même coup, cette précision – qui *s'ajoute* aussi formellement, comme le dit l'incise – motive encore plus l'effet rétroactif; l'effet de sens provoque ainsi un décentrement où la parole, d'une certaine façon, se relaye sans jamais véritablement aboutir. La question de Pierre, qui suit celle de Jacques, introduit – mais explicitement cette fois-ci, comme le veulent les formes interrogatives – un autre pronom personnel, un « elle », dont on ne sait pas sur qui il embraye. Bien sûr, son genre annonce Marie qui survient en répondant à la question. Toutefois, si Pierre l'avait désignée directement on aurait lu plutôt : « T'arrêteras-tu? » Sa question est donc doublement énigmatique de par son sens global et de par sa composition, le référent du pronom étant indéterminé. La façon dont, dans ces deux syntagmes, se dissémine le genre féminin – en passant par-dessus l'espace de la citation à celle de la nomination, en court-circuitant les catégories – montre bien comment cohabitent le tabulaire et le linéaire dans l'univers de la liste. Mais cela dit peut-être aussi autre chose de plus fondamental qui lèverait en partie les ambiguïtés. De quoi parle-t-on au juste qui s'arrêtera de par elle-même, selon Marie, mais que nous n'arrêterons pas selon Anne qui réplique un « Certainement pas » à la question de Josette? La parole, de toute évidence. D'ailleurs, l'énigme est bien mince pour quiconque connaît les « marottes » novariniennes, mais a ceci d'intéressant qu'elle s'intègre à une poétique qui la réalise dans sa forme même, dévoilant donc son auto-détermination et sa manière de s'engendrer comme par scissiparité dans les corps des sujets sans pour autant s'y enfermer dans une logique de possession instrumentale.

Il est aussi habituel de voir se confondre, dans les textes de Novarina, nomination et anthropogénèse. Par exemple, une seconde liste qui énumère différents

genres fictifs de l'espèce humaine succède à celle du début de *La chair de l'homme*. Outre le fait qu'entrent en corrélation, dans ces contextes, la naissance de la langue et l'évolution historique de l'homme (dans *L'origine rouge*, une liste similaire, latinisante et farfelue, se termine à l'*homo sapiens sapiens*<sup>34</sup>), on constate à l'œuvre les mêmes procédés rhétoriques que ceux soulevés par Darrault-Harris dans la fabrication de noms d'oiseaux. C'est donc que la vraisemblance compte peu pour la généalogie novarinienne. En effet, ici encore, les référents s'absentent « vraiment » au profit de la parodie et de la dérision, où reste seulement actif le procédé discursif de répétitions et de variations propre à la forme de l'expression (au sens hjelmslévien). La première page du *Drame de la vie* résume parfaitement de quoi il retourne. Après l'entrée et la sortie rapides d'« Adam » du plateau d'un théâtre vide (métaphore d'un monde à naître), une didascalie entreprend de nommer un à un tout un cortège d'hommes aux appellations excentriques. Deux choses se produisent donc simultanément. D'abord, d'un point de vue quantitatif, la scène passe d'un premier état de viduité extrême à un second état de prolifération et d'occupation hypertrophiées; ensuite, on observe qu'après le retrait d'« Adam », à qui on avait délégué la parole pour émettre un questionnement métalinguistique dans lequel n'intervient pas la fonction conative – il s'interroge lui-même comme en aparté (« D'où vient qu'on parle? Que la Viande s'exprime? ») – viennent des entrées en scène muettes, pléthore de noms sans voix. Dans le passage du premier au second se produit un effet de basculement où, pour reprendre une expression de Ricœur, l'ancrage de la parole passe d'un corps propre à plusieurs autres corps « nominaux » (c'est-à-dire des corps de noms, littéralement) sur un mode négatif. « Adam » n'assume pas très bien, par ailleurs, son rôle de premier parlant, lui qui pourtant, comme le veut la tradition, devrait jouir du privilège divin de nommer les choses de ce monde. Il s'interroge au contraire drôlement sur la raison de cette faculté du Verbe qu'on associe à l'aube de la Création, par métonymie certainement

---

<sup>34</sup> OR, p. 8-9.

anthropocentrique. De drôle de façon puisque son énoncé interrogatif emprunte doublement des formes impersonnelles, en plus de ne pas s'adresser à un destinataire précis ou marqué dans le texte : dans la première phrase n'apparaît pas le « je » ainsi que le « tu », par implication, mais le « on », cet être sémantique particulier, anonyme et pluriel à la fois; et, dans l'autre phrase, se trouve, à la place du sujet de l'énoncé, une métonymie personnifiée, la Viande, qui réduit l'être de l'homme général ou générique et non ciblé à son corps, notamment à sa partie comestible. C'est donc que la forme des énoncés interrogatifs performe leur réponse, car on y perçoit l'union fortuite et mystérieuse de l'absence de sujet dans la langue et de la présence du corps, dont on ne sait trop au juste à qui ou à quoi il appartient. La didascalie qui suit la réplique d'Adam réalise elle aussi le même procédé auto-réflexif. Premièrement, parce que la didascalie est en elle-même déjà impersonnelle, non attribuée. Et que, deuxièmement, la prolifération nominale joue de la corporéité a-signifiante de la forme de l'expression : par exemple, l'« Homme de Pontalambin » en produit un autre de « Lambi » par suppression de quelques unités discrètes, de même que « Bandru » produit « Bandre » par commutation, ou, encore, l'« Homme de Tuyau » tout comme le « Trou de Science » jouent, comme la Viande d'« Adam », de la personnification par détournement de catégories grammaticales (le nom singulier devient un nom propre par l'ajout d'une majuscule). On sait que, par la suite, à la fin de cette liste, un « Chien » se prononce sur la non-naissance de l'homme (DV, p. 17), même si celui-ci s'est multiplié sur les planches et qu'est déjà advenue la Création. « Le Mort », un non-être, affirmera, quelques lignes plus loin, sur la même lancée, que les verbes sont (DV, p. 18). En quelque sorte, on peut entendre que le Verbe *est*, au contraire de l'homme, cette Viande toujours déjà trouée, vide à l'intérieur et sans autre profondeur que le creux de son manque. L'affirmation au pluriel (« les verbes sont ») a ceci de pratique qu'elle permet d'affirmer, par homophonie (encore, ici, la forme parle mieux que le contenu), « [qu'] ils son. Les hommes son » (DV, p. 19). Cette formule succincte dévoile comment l'essence passe mieux par la surface et ses effets, et comment, du même coup, elle contient en elle le germe d'un nom propre, les



« Hommes Son », dont Cratyle dirait, sans hésiter, que sa forme imite, par la voie de l'équivoque, un fait de nature... linguistique.

### **Le parleur et sa surface**

L'analyse de différents passages de l'œuvre de Novarina fait ressortir l'autodétermination de la parole. Mais elle insiste aussi, à cause justement de cette genèse continuelle, sur la séparation inhérente entre – dirait-on selon la pensée classique – les mots et les choses. Comme on l'a vu au sujet de la correspondance entre manger et parler, l'écart entre les deux topiques n'est pourtant pas absolu ou parfait. S'il y a une sortie (partielle) du corps dans l'entrée dans la parole, le « corps nouveau » de la langue induit, ne serait-ce que par le croisement que force le lieu intermédiaire de la bouche, un retour à la matière. En effet, le sujet ne s'affranchit complètement de cette dernière qu'à sa mort, là où débute l'impensable de l'aventure sémiotique. Viennent donc interférer, faire tache sur l'autonomie du Verbe, ce corps en trop qu'Adam appelle Viande et, par purification, qu'il n'est pas exagéré de qualifier d'ontologique, la chose de la langue – qui n'est pas, bien sûr, la chose du monde ou, voire par anthropocentrisme conséquent, la chose de l'homme. En des mots déconstructionnistes, cette permutation, en repliant la profondeur sur la surface, dissémine sur elle l'intériorité du sujet et le décentre, tout comme il le fait du sens, simultanément. Zumthor résume bien cette invagination :

Quoiqu'une langue comme le latin a attaché étymologiquement à la bouche (*os, oris*) l'idée d' « origine », cet « orifice » signifie aussi bien entrée que sortie : toute source est de l'ordre de la voix, issue de bouche, qu'elle soit conçue comme l'envers de l'exil ou comme le lieu du retour. Pourtant, la bouche ne concerne pas la seule vocalité : par elle pénètre dans le corps la nourriture. Image initiale des lèvres tétant le sein, érotiquement réitérée : bouche, lieu d'alimentation et d'amour, organe sexuel, dans l'ambivalence de la parole. D'où l'ampleur du champ symbolique où se réfléchit l'acte de



- manducation. Champ double à son tour, valorisé pour le bien ou pour le mal : on mange, mais aussi l'on vomit, comme on défèque...<sup>35</sup>

En plus de la phylogénèse, il faut donc, d'après l'explication de Zumthor qui met en jeu l'apprentissage de la langue par le nourrisson (l'« image initiale des lèvres tétant le sein »), considérer aussi l'ontogénèse (la genèse de chaque être particulier) dès qu'il est question d'articuler en pensée l'origine de la langue. Mais on voit bien se glisser ici une aporie probablement insoluble. La langue ne se pense que dans son actualisation par un sujet et un corps toujours historiques qu'elle détermine. Deux mouvements temporels cohabitent donc dans l'espace en creux de la bouche. Il y a celui diachronique de la transsubjectivité de la parole et l'autre, mortel, du corps singulier et adamique, « traversé » par elle, croisée fondamentale de chemins duels qu'incarne (Novarina dirait mieux désincarne) le nom pacifiant de Jean Multiplique, par exemple.

Depuis Kant et Humboldt, on distingue cependant la question du commencement de celle de l'origine<sup>36</sup>. Les spéculations sur les débuts premiers comme celle de Rousseau mélangent effectivement les deux approches. En s'affranchissant de cette pensée métaphysique, la philosophie transcendante dévoile l'incapacité des élaborations mythologiques à décrire l'avènement du Verbe chez l'être linguistique. Pour reprendre une expression de Humboldt, l'origine est quotidienne, rien ne sert donc d'écrire et de raconter l'évolution et la formation des langues pour saisir son espace. Pour la pensée occidentale de tradition onto-théologique, cette nouvelle perspective, cette révolution épistémologique a produit une coupure dont se ressent encore aujourd'hui la parole littéraire, notamment celle de Novarina. Que l'on croise parfois un Adam pompiste dans ses textes (comme dans

<sup>35</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 15.

<sup>36</sup> Cette nuance sémantique que Humboldt a contribué à apporter sur l'origine est traitée plus précisément dans l'introduction du deuxième chapitre de la thèse. Le lecteur y est donc renvoyé.

*L'espace furieux*), par exemple, n'est toutefois qu'un incident superficiel ou un anachronisme thématique de cet effet en réalité plus fondamental. Le bouleversement du sens dans sa structure ébranle en fait la représentation du temps. En invalidant l'idée d'une genèse progressive ou évolutive de la langue, l'origine au sens transcendantal présuppose que le don linguistique relève d'une saisie immédiate que rien ne stabilise. En d'autres mots, la parole ne s'acquiert pas, ne s'apprend pas, elle nous arrive entière, tout d'un coup, brusquement, et nous plonge dans un état d'hébétéude constant, dirait Novarina, ou quotidien, selon Humboldt. Cela pose aussi son antériorité absolue sur le sujet parlant. L'apprentissage de sa manipulation par le nourrisson est donc secondaire tout comme l'est celle de l'homme primitif, inventeur mythique du code des codes, dans une perspective moniste. La pensée transcendantale de l'origine ne nie donc pas les transformations historiques de la langue, elle soutient simplement l'idée que l'entrée dans la parole par le sujet est un bond ou une sortie irréversible hors de l'animalité sans langue. Puisque le sujet parle toujours-déjà, comme dirait Derrida, il est impossible de penser son état archétypal et premier. Cela ne concerne donc pas son origine mais son commencement, rétrograde, extra-linguistique et d'emblée métaphorique, où il se présente autrement que lui-même.

Novarina situe sa parole et la maintient donc dans cette zone où le sujet de la langue entre perpétuellement dans l'origine. À l'instar de Rousseau, il raconte la venue au monde de l'être linguistique mais d'après une perspective transcendantale et non pas évolutive. Récit de paroles polyphoniques, l'impersonnalité du théâtre novarinien facilite l'avènement fictif de cette pensée. On peut alors montrer, sans l'expliquer ou le résumer, comment se perpétue ou se relaye le sentiment du passage originel de la langue d'un corps de résonance à l'autre. Bien sûr, il s'agit d'un choix stratégique et pleinement assumé d'une posture énonciative démultipliée, efficace

pour réaliser la chose en question, fuyante à la base à cause de sa prolifération constitutive. *Le discours aux animaux* fait pourtant exception dans cette uniformité stylistique en adoptant, pour la première et unique fois, le point de vue d'un narrateur homodiégétique et en ne sollicitant pas, de par le fait même, la typographie théâtrale. Ce passage du genre théâtral au genre romanesque<sup>37</sup> a une incidence importante puisqu'il nécessite la représentation par la diégèse du progrès temporel. Inspirées par la distinction platonicienne entre mimésis et récit pur, les structures narratologiques genettiennes<sup>38</sup> classent cette transformation du discours rapporté au discours raconté dans la catégorie des modes. Dès qu'il y a un narrateur, il y a un rapport entre le temps de la narration et temps de l'histoire, l'un étant par rapport à l'autre forcément ultérieur, antérieur ou simultané. Cette implication – qui est de l'ordre d'une autre catégorie, celle de la voix, étroitement reliée à celle du mode – va de soi lorsqu'il y a un changement de mode, surtout lorsqu'on passe d'une extrémité à l'autre du champ, c'est-à-dire du récit de paroles au récit d'événements, de la diction dramatique au narré. Il existe cependant une exception où le récit de prose se substitue au discours rapporté de genre théâtral, c'est le cas du monologue intérieur appelé par Genette « discours immédiat ». Introduit pour la première fois par Édouard Dujardin dans *Les lauriers sont coupés*, on le retrouve chez Joyce avec le « flux de conscience », chez Virginia Woolf et, par la suite, dans le Nouveau Roman, notamment chez Beckett (pensons à *Molloy* et à *L'innommable*). Le discours immédiat a la particularité d'être « émancipé de tout patronage narratif<sup>39</sup> », de donner accès directement à une pensée en train de se produire. Évidemment, une pareille posture insiste sur l'immédiateté et la simultanéité entre diégèse et narration ou histoire et récit, comme si les deux temps coïncidaient parfaitement et que le médium écrit de l'espace littéraire n'instaurait pas

<sup>37</sup> Ranger dans la catégorie « roman » *Le discours aux animaux* est un choix méthodologique. Il ne peut donc être qu'approximatif dans la mesure où le texte est inclassable; la quatrième de couverture le décrit mieux comme une suite originale de onze promenades (le livre comprenant onze chapitres).

<sup>38</sup> Je renvoie pour ces précisions à l'essai canonique de Gérard Genette, « Discours du récit. Essai de méthode » dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-273.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 193.

d'emblée une distance entre eux. D'un point de vue strictement technique, cette illusion de co-présence et d'instantanéité se réalise par la suppression des marqueurs de la narration et par l'emploi d'un présent narratif sans aucune valeur de prétérît.

*Le discours aux animaux* me semble tributaire de cette avancée poétique inaugurée par Dujardin et reflétant un tournant historial de notre rapport à la parole. La posture énonciative adoptée dans le texte de Novarina est toutefois loin d'être un emprunt direct à ce style narratif. Ne serait-ce que parce qu'elle court-circuite constamment toute identification à un « je » monolithique et qu'elle installe, au détriment d'une logique représentative, un « monologue à plusieurs voix », « sur-dialogué », selon les mots mêmes de l'auteur. Et puis la représentation du temps s'y avère aussi très instable, brouillant tout repère relatif à un début ou à une fin, jouant abusivement des anachronies et transgressant à maintes reprises le présent narratif, conditionnel au discours immédiat. La forme du *Discours* (je l'appellerai désormais ainsi par économie d'espace) s'écarte alors doublement des exigences structurales primordiales du monologue intérieur; cela devrait donc être suffisant pour infirmer la thèse voulant qu'il adopte ce mode. En fait, il faut plutôt le voir à l'inverse. Le *Discours* sollicite le monologue intérieur ou le discours immédiat en maintenant un « rapport mouvant de non-identification<sup>40</sup> » et d'impersonnalité de la Voix; le « je » de la narration (ou, devrait-on écrire plus justement, dans ce contexte, de l'énonciation) n'est pas celui d'une unité psycho-physique, il ne s'ancre dans aucun corps particulier qui pourrait l'enclorre positivement. En quelque sorte, c'est la théâtralité de la parole qui fait retour dans le *Discours*, sous des traits plus fondamentaux. On y comprend alors que le genre littéraire de prédilection de Novarina répond d'une exigence philosophique et polyphonique, dans la mesure où apparaît jusque dans sa prose non dramatique l'absence de détermination subjective

---

<sup>40</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999, p. 9.

ou d'assujettissement de la parole à un simulacre extra-linguistique. C'est la parole qui parle et qui est donc son propre référent, nonobstant les corps individués. Le « je » du *Discours* et les personnages du théâtre ne sont donc que des représentations accidentelles mais nécessaires du hors-lieu de la parole, de son aspect transsubjectif et transhistorique. L'analyse d'un court extrait du *Discours* démontrera justement comment se manifeste cette « joie du pluriel » jusque dans la prose de fiction à narration homo-intradiégétique, et quels sont les mécanismes poétiques qui sous-tendent ce genre de polyphonie théâtrale.

Je retiens pour cette démonstration les cinq dernières pages de la sixième promenade (DA, p. 140-144). Ce choix est difficilement justifiable sinon parce qu'il est représentatif de l'ensemble du texte. Quant au découpage, lui aussi quelque peu arbitraire, il répond à des besoins méthodologiques. Ce passage débute sur une rare notation précise d'ordre temporel qui permet de circonscrire une certaine unité diégétique : « Il y a dix-huit ans, je me suis fait construire ce petit abri. » On verra plus loin comment finit l'extrait; pour l'instant, le fait qu'il se termine à la fin d'une promenade ou d'un chapitre suffit pour cerner le segment retenu de quelque cinq pages. L'action – si un tel concept peut être employé ici – se résume à peu de choses; en fait, on observe surtout des distorsions et des décrochages – comme si comptait exclusivement la narration au détriment de l'intrigue – ainsi qu'un amalgame de discours rapportés selon tous les modes possibles (style direct, style indirect et style indirect libre). On lit à la deuxième phrase du premier paragraphe du segment : « C'est ici [dans le petit abri] que je viens parfois le soir écouter sa parole. » Dans un roman conventionnel, on aurait là, en termes de fréquence, les éléments nécessaires pour entamer un récit itératif. Ce qui est arrivé depuis dix-huit ans à plusieurs reprises mais selon une habitude imprécise (« je viens parfois ») sera raconté une fois de façon à exemplifier toutes les occurrences. On est en plus ici en présence d'un cas où le

présent narratif a valeur de prétérit, c'est-à-dire qu'il installe une distance sur la linéarité textuelle entre le maintenant énonciatif et l'inscription de la portée temporelle de l'énoncé. Ce qui contrevient, comme on l'a dit plus haut, à la forme du discours immédiat. Mais, en réalité, rien n'est aussi simple avec la parole novarinienne, pleine de leurres et de contresens. Ce « laps de temps » de dix-huit années, cette durée diégétique qui se raconte en un seul paragraphe, est relancé au second paragraphe par un autre récit itératif: « Me prenant au col *chaque matin*, j'avais *toujours* cru en voyant dans la glace tout mon air décati, avoir *chaque fois encore* à faire à un qui date du *bon vieux temps* que j'étais pas là. » (DA, p. 140; c'est moi qui souligne) Entre les premières phrases des deux paragraphes s'espacent les moments opposés de la journée, le soir et le matin. La liaison est toutefois progressivement amenée, dans le premier paragraphe, par un dialogue soliloqué, suivie de la liste de noms de « mes être vraies » et d'une adresse à l'« animal à temps animal » auquel est dit : « Car j'ai décidé de te voir ici en vrai dans le jour qui est non né de moi mais de ce quoi par où le jour vient. » La situation topologique de cet énoncé instaure une dualité entre deux déictiques, le « ici » marquant la présence de l'instance énonciative et le « ce quoi par où » innommable, c'est-à-dire l'autre du moi qui fait naître le jour. Ces deux récits itératifs laissent donc l'impression qu'ils décrivent la totalité d'une portion de vie (puisque'ils sont répétitifs) en embrassant le cycle complet d'une journée, soit l'aurore et le crépuscule. Du même coup, c'est aussi un changement de perspective de la voix au regard qui s'effectue, instaurant une nette séparation dans le corps de l'énoncé entre le « moi » du soir que contient la voix et l'autre du jour qu'aperçoit le regard. Mais ce genre d'illusion référentielle qui semble dévoiler la biographie d'un personnage – ici, en position exceptionnelle de narrateur – ne fonctionne guère longtemps chez Novarina, sinon sous le mode de la parodie ou du ratage.

En réalité, le discours immédiat présuppose la co-présence de l'instance énonciative et du corps énoncé. Ici, encore, s'observe donc un écart ou une transgression aux normes de ce style, mais que nie, étrangement, le sens explicite du *Discours* comme s'il tenait à maintenir et enclore malgré tout, malgré le ratage inhérent à sa structure, sa voix dans un seul sujet. D'ailleurs, il y a même des indices clairs qui montrent que la position temporelle de la voix n'est pas toujours immédiate comme l'illustre, par exemple, ce marqueur narratif, tiré du même segment textuel : « *La suite est triste* : je me croyais l'objet du monde d'action... » (DA, p. 143; c'est moi qui souligne le marqueur) On comprend évidemment que c'est le commentaire métanarratif au présent, c'est-à-dire le marqueur suivi d'une narration à l'imparfait qui manifeste cette non-coïncidence des deux instances au plan temporel. Il y a donc bel et bien narration explicite dans le *Discours* par rapport à une diégèse qui ne lui est pas toujours simultanée, la position temporelle de la voix s'avérant donc mixte, encore selon la terminologie de Genette. Mais avant d'aller plus loin, il me faut revenir sur cette supposée alternance entre le soir et le matin, car elle concerne justement la représentation du temps dans ses rapports avec le sujet énonciatif. J'ai pu laisser entendre à tort que les deux récits itératifs (écouter à presque tous les soirs sa parole et se voir dans le miroir à tous les matins) racontent deux séries d'action se produisant dans le même « laps de temps » (dix-huit ans) en alternance. C'est en fait une illusion faussement créée par le plan sémantique (le matin et le soir, par définition, se succèdent toujours de façon répétitive et cyclique); rien n'est aussi sûr au plan énonciatif. Relisons à cet effet les deux phrases qui terminent le premier paragraphe : « Animal à temps animal, vivant à carnage froid! arrête en quoi que ce soit de te découper chaque seconde par instant! Car j'ai décidé de te voir ici en vrai dans le jour qui est non né de moi mais de ce quoi par où le jour vient. » L'adresse à l'animal laisse croire, de par l'actualisation de la fonction conative et de la conjugaison verbale au présent (en fait, la forme impérative les synthétise), à un discours rapporté : toutefois, il manque l'appel des guillemets ou l'inscription d'autres procédés typographiques (alinéa, tiret) propres au style direct, tout comme il

manque, pour passer au style indirect libre ou non, la dépendance de la proposition rapportée à une incise ou à un verbe introducteur. Cette transgression des règles de la prose dans la délégation de la parole produit l'effet d'un double discours contradictoire, à la fois extériorisé par le corps vocalique de l'énoncé, c'est-à-dire le corps de la représentation, et intériorisé par le « je » mouvant de la narration dans le maintenant énonciatif. Ce qui, bien sûr, ne respecte pas la fréquence du récit itératif mais plutôt celle du récit singulatif (où un événement arrivé une seule fois est raconté une fois), à cause de cette soudaine prise de parole. De même, la seconde phrase emploie le passé composé (« j'ai décidé de te voir »), exprimant – et c'est aussi le verbe performatif « décider » qui produit ce sens – un fait en contact avec le moment de la parole ayant des conséquences dans le moment présent. Le parcours textuel installe ainsi une ambivalence temporelle coextensive à la situation topologique tout aussi problématique. Le soir auquel réfère le premier paragraphe virtualise au bout du compte son caractère temporellement itératif pour connoter, par afférence sémémique, non plus un moment mais un espace, celui du paragraphe. C'est le saut à l'autre paragraphe, et donc la linéarité textuelle, qui oppose à ce terme son opposé diégétique circonscrit lexicalement par le matin. Dès lors, n'importe plus l'alternance définitionnelle des mots, leur signifié, mais leur succession dans l'espace signifiant du texte. Comme dans l'analyse de la liste du début de *La chair de l'homme*, le sens se déploie de telle façon que les unités paradigmatiques, catégorisées selon une logique tabulaire, intègrent plus ou moins bien la linéarité syntagmatique, arbitraire et coercitive, et donc la temporalité, qui est son corollaire immédiat, c'est-à-dire, au plan linguistique, sa logique causale et sa rhétorique.

Cette discordance entre espace de la lettre et cohérence discursive provoque et maintient tout au long du *Discours* le clivage irréductible et exacerbé entre corps énoncé(s) et sujet énonciatif. La parenthèse notant le pluriel possible des corps insiste



sur la circulation de la voix qui ne reste jamais trop longtemps prisonnière de la même « boîte », le temps d'une vie tout au plus ou d'un « passage » dirait Novarina. La parole excède le corps en durée, de telle sorte qu'elle est atemporelle, non destinée à la finalité de la mort. C'est pourquoi le véritable monologue intérieur – d'ailleurs très mal nommé, surtout dans ce contexte où l'ancrage de la parole demeure inachevé – ne se limite pas au simulacre biographique, au « biographème » (SC, p. 169) ou, dit encore autrement, au graphe biologique, mais à une voix excentrée cherchant à s'inscrire quelque part mais sans trop de succès (d'où le ratage), à une voix délestée et coupée de son je-Origine, « mett[ant] au monde sa sortie » (DA, p. 140), à tous les instants. Pour la narratologie genettienne, cette posture a une incidence certaine au plan de la perspective, incidence cependant imprévue par ses structures. Car comment expliquer le paradoxe voulant que la voix ne s'entende toujours que d'un corps, comme le veut l'idée de la chute reprise par Novarina, mais d'un corps, d'une Viande, qu'elle excède, à cause de son caractère foncièrement transsubjectif? Cela reviendrait donc à supposer une focalisation interne où le narrateur est le personnage, c'est-à-dire le corps énoncé, mais comme ce dernier n'est pas exclusif – même si l'on est dans une narration homo-intradiégétique – il faut, simultanément, qu'il y ait une focalisation zéro où le narrateur dépasse le personnage, c'est-à-dire qu'il se dépasse lui-même. Bien sûr, la narratologie prévoit les écarts, sachant fort bien que le degré zéro narratif n'est que théorique; d'ailleurs, la perspective ne décrit jamais une totalité textuelle mais des microstructures, un texte adoptant souvent plusieurs focalisations. La particularité du *Discours* réside justement dans le respect des limites de la focalisation interne. Même s'il adopte une relation narrative d'implication dans la diégèse, le « je » énonciatif peut passer d'un corps à l'autre puisqu'il oublie le vécu narratif précédent et qu'il se met en état constant de recommencement et de présent absolu. La voix novarinienne se livre ainsi à une espèce de danse apocalyptique, immanquablement redondante, condamnée à se manifester dans un corps éphémère et oublieux, mortel par surcroît, ne sachant jamais plus que ce que lui et son nom racontent (d'où la focalisation interne, Novarina dirait « idiote »), jusqu'au moment

où elle fait se lever comme le jour sur le monde un autre « cadavre en sursis » et que cela recommence au matin (d'où la focalisation zéro, la voix étant plus grande que les personnages de corps, que les acteurs voués à se sacrifier nombreux pour elle sur les planches de la scène), mais depuis la même ignorance, paradigmatique dirais-je, c'est-à-dire que rien ne s'enchaîne ici sur la causalité logico-grammaticale du récit, rien ne profite du savoir acquis jusque-là par la trame événementielle et sa continuité.

L'échec du parleur novarinien réside ainsi dans l'impossibilité de s'émanciper de son enveloppe corporelle, ce « vieux sac moche » (DA, p. 170). Même en l'affublant de toutes sortes de noms : « Jean d'Igive, Jean Réolet, Spermassier Hutin, Lucarde d'Obarde, Vice-et-Versier, Marcel Calmant, etc. » (DA, p. 140), la Voix reste séparée du Tout de la genèse et de la filiation patronymique, condamnée à habiter une Viande vide, ignorante du passé et du commencement. Les nombreux noms versés comme on égrène un chapelet par automatisme ne signifient rien d'autre que la désignation d'un instant baptisé avec tout l'autoritarisme d'un arbitraire foncièrement idiolectal et oublieux, pâle copie de la véritable genèse et de la Création. Comme le dit si bien le narrateur, il n'arrive qu'à se désigner comme « objet du monde d'action », incapable d'accéder au statut de sujet présent à lui-même comme l'être romantique, plein et identique à soi. Objet qui est en plus la « risée du monde en bref » (DA, p. 143) parce que conscient d'une seule petite durée dramatique, celle d'une courte vie insignifiante, vie de corps, simple prolongement d'un « cortège » de « mille fragments », d'un défilé sans but ni direction, incapable de s'inscrire dans une suite logique qu'assumerait l'histoire du roman si sa narration eût respecté les conventions implicites du discours immédiat, comme celles de la correspondance du sujet énonciatif avec un corps énoncé. Bien sûr, sur ce plan, la transgression n'est que partielle puisqu'elle respecte le principe d'unité – si l'on excepte l'obsession parodique de se renommer sans cesse, dans l'espoir farfelu de

trouver son être dans le nom et le surnom. Mais la sortie et l'entrée dans un autre corps se succèdent toujours sans cumuler d'acquis, neutralisant ainsi les effets positivistes du principe transsubjectif. Il en est déjà ainsi dans la première phrase du segment où l'action est menée par des non-personnes (le « il » de « Il y a dix huit ans... » et la forme passive de la principale « je me suis fait construire ce petit abri »). D'entrée, le parleur est donc en position d'objet. C'est une parole « autre » qui le vise dans cet abri qui peut bien être une métaphore de son corps ou des « déguisements bestiaux » (DA, p. 144). Cette parole qu'il vient écouter tous les soirs est celle d'un autre, ce qui poursuit la logique d'impersonnalité, parole forclosée mais quand même sienne puisqu'elle s'adresse à lui tout particulièrement. Le texte ne nomme d'ailleurs pas cet autre comme s'il importait seulement de signifier la non-possession par l'exclusion ; un syllogisme du genre : la parole appartient à quelqu'un d'autre, je ne suis pas lui, donc la parole ne m'appartient pas, informe implicitement la lecture, renversant par la négative la monade du cogito comme dans un sabbat philosophique où l'envers devient subitement l'endroit, la langue empruntant le chemin scatologique des circuits du corps. En somme, la parole m'arrive par la sortie ; donc je ne suis pas.

### Une phrase de Robbe-Grillet et la non-personne

À cet égard, la phrase novarinienne rappelle celles inaugurales de *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet : « Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. Dehors, il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête [...]; dehors il fait froid[...]. Dehors il y a du soleil...<sup>41</sup> » À la fois thématisée et intégrée au complexe signifiant, la convergence du sujet énonciatif et de l'objet de l'énoncé est ici fortement marquée. D'un côté, la première phrase, à information réduite, conforte, dans sa forme même, la protection du sujet, assurant la signification du seul *denotatum* de la phrase, c'est-à-dire « abri », en produisant une absence d'ouverture, un énoncé clos. Le prédicat

---

<sup>41</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, coll. « 10/18 », 1962, p. 9.

réalise avec redondance ce que le signifié pronominal et nominalisé sous-entend déjà : un être, seul, à un moment donné, celui de l'énonciation, parle à partir d'un champ de présence, champ que les déictiques tels qu'ici et maintenant, par exemple, désignent avec une insistance redoublée. Car dire « je », c'est automatiquement signifier la présence d'un corps, à moins d'un contexte fantastique : ce qui n'est pas le cas chez Robbe-Grillet qui, par le biais de la fiction, propose de lire, dans son avertissement liminal, une « réalité matérielle<sup>42</sup> ». Cette phrase d'ouverture, malgré qu'elle soit complète, tient donc d'un quasi syntagme nominal, n'actualisant du verbe « être », une copule, que son minimum d'information, son noyau sémique dirait-on en sémantique, renvoyant par un effet de miroir purement redondant le « je » à son être, à son identité et à sa mêmeté. Commencer à parler est d'ailleurs, selon Barthes, un acte difficile en ce qu'il nous demande de sortir du silence et de notre « aphasie native<sup>43</sup> ». Robbe-Grillet connaît ce risque de la prise de parole, réveillant le danger du monde apparaissant sous les traits d'un « dehors » menaçant (pluie, poussière, vent, froid, soleil cuisant, etc.), le danger du tout de l'univers que signifie le sujet impersonnel par excellence de la langue française, c'est-à-dire la troisième personne sans référent stabilisé par le contexte (« il pleut... », « on marche... »). Le récit de *Dans le labyrinthe* ne débute véritablement qu'à la deuxième phrase, la première n'étant qu'une périphrase du pronom mis à la place de la voix narrative – et comme l'a suffisamment démontré Derrida, cette substitution est un leurre logocentrique. Entre les deux, entre *ici* et *là*, se joue de façon réductrice l'espace d'une vie, cette simple topologie résumant le principe duel, la Loi qui régente les actions du parleur, car l'un implique l'autre dans le système de la langue qui abandonne tout sujet de la parole dans l'infini de son réseau, que Robbe-Grillet – à tout le moins c'est ce que dit le paratexte – compare à un labyrinthe (figure qui, évidemment, ne se résume pas à l'objet architectural que dénote son sens manifeste). Ainsi, le « je » surprotégé dans

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>43</sup> Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985, p. 301-302.

son statisme bascule, dès la fin de la phrase purement attributive, dans l'autre de la langue. Par l'artifice rhétorique de l'anaphore, le texte parvient néanmoins à préserver – mais pour un temps limité – l'immobilisme, suggérant un ensemble de carrefours impossibles à produire simultanément, misant ainsi sur la juxtaposition plutôt que sur la coordination, plus propre au temps du récit classique, de type balzacien ajouterait Robbe-Grillet. Mais cette indécision narrative n'est qu'un suspens ouvrant tant au « je » sujet-narrant qu'au « je » objet-narré, c'est-à-dire au sujet énonciatif et à l'objet de son énoncé, l'éventail des possibilités discursives, laissant croire que les deux prendront conjointement la décision de leurs actes syntones. Genette y verrait là une posture décalée, méta-métanarrative, qu'il nomme métalepse – au sens narratif et non pas tropique –, puisque l'espace de la fiction déborde sur un autre espace qu'on appelle avec plus ou moins d'exactitude le réel, c'est-à-dire ici le hors-texte de la main scripturale ou de l'intelligence intentionnelle. Tous deux, le réel et la fiction, on s'en doute, ne sont que simulacre d'écriture, qui n'a cesse de trouver l'instance surplombante qui produira l'apparition en trompe-l'œil de leurs figures; d'où l'effet d'enchâssement et de mise en abyme.

Bien qu'il y soit manifesté dans un style différent, c'est ce même rapport topologique complexe entre énonciation/énoncé, sujet narrant/objet narré, récit/diégèse, qui se manifeste dans le *Discours*. Comme si les deux espaces indifférenciés se télescopiaient. Chez Novarina, cela se répercute à l'occasion jusqu'au plan infralinguistique et dans les microstructures. L'avant-dernière phrase de l'extrait retenu : « Ainsi parla-je dans mon verbiau », est significative à cet égard. Le discours immédiat présuppose, pour la narratologie, une pronominalisation stable, notamment pour le « je » énonçant, inclus existentiellement, de par sa position, dans le contenu de son dire qui est en corrélation immédiate avec l'instant de la prise de parole. Dans la phrase novarinienne, on observe l'apparition d'un je littéralement

disséminé et se substituant à la troisième personne; en quelque sorte, il s'agit d'un « je-il ». Ce mot-valise paradoxal ne désigne ou ne nominalise en fait que le produit de l'énoncé. Puisque le « je », par homophonie, est bien l'élément retranché au lexème « verbiage », énoncé trois phrases plus tôt<sup>44</sup>, dans une phrase qui, hormis ce détail, est en tout point identique à l'autre. Quant au « je » de « parla-je », il remplace effectivement le « il » impliqué par la logique de la conjugaison verbale (bien sûr, je ne tiens pas compte ici de la prothèse vocalique « -t- » qui s'ajouterait à cause de l'inversion du sujet et du verbe). La linéarité textuelle est donc déstabilisée par des phénomènes de déplacement et de substitution d'unités lexicales reliées aux mêmes paradigmes ou reliées par le défaut de l'équivoque. L'ordre tabulaire interagit avec l'ordre logico-grammatical de façon à assurer à nouveau sa prédominance sur celui-ci, comme, par exemple, dans la liste inaugurale de *La chair de l'homme*.

Dans ses commentaires sur le *Cratyle*, Genette remarque que l'une des erreurs de la pensée analogique sur l'origine est de favoriser justement la catégorie des noms – et plus particulièrement les noms propres – au détriment de la fonction syntaxique. Cette préférence pour ce que Saussure appelle avec dédain une nomenclature n'est en réalité qu'apparente et superficielle chez Novarina. On la retrouve plutôt travestie et totalement émancipée de la triade aristotélicienne du signe : mot-concept-chose. Le mot ou le nom, pour ainsi dire, produit de la phrase et du texte, s'incorpore à leur rhétorique, et, par conséquent, ne désigne plus un être extra-linguistique ou identifié par le contexte, mais signifie une action nominative et arbitraire que Jakobson décrit comme une circularité du code replié sur lui-même, c'est-à-dire comme une pure fonction. L'instance narrative du *Discours* circonscrite par le pronom « je », un embrayeur en linguistique structurale, est elle aussi réduite de façon très minimale à sa fonctionnalité. On sait que l'embrayeur fait partie d'une catégorie de signes, tel

<sup>44</sup> « Ainsi parla-je dans mon verbiage. À la gloire des fins des choses. La fin est venue d'où nous sommes. Ainsi parla-je dans mon verbiage. En face d'une figure. » (DA, p. 144)

l'index, ayant un rapport de co-présence et de proximité avec le référent, et que sa seule signification réside dans cette relation. Davantage que le nom propre, l'embrayeur – ici le pronom « je » – devient flottant, impropre à signifier, dans un espace où la référence, même celle intra-textuelle qui installe un contrat du genre des premières phrases de *Moby Dick* : « Je m'appelle Ishmaël. Mettons<sup>45</sup> », s'évapore ou reste fugace. Instance fantôme, voix d'outre-tombe dirait Rabaté avec Chateaubriand, le « je » novarinien ne prend véritablement forme que dans la pléthore effrénée et évanescente des surnoms, de ces petits êtres lexicaux, comme « Vice-et-Versier » ou « Marcel Calmant », effigies d'un même corps esseulé et insignifiant, démembré à force de s'entendre dire qu'il est « né à autrui » comme on meurt à soi.

La forme du « je », son mode d'apparition, c'est évidemment le corps, la Viande, là où se joue comme au théâtre par le biais de l'acteur l'entrée et la sortie du Verbe. En contradiction avec les termes humboldtiens, c'est-à-dire transcendants, une origine, celle de la parole, recommence son début, le reprend plus qu'elle ne le répète, ici-bas dans la chair où s'actualise singulièrement son passage. Sa genèse doit sans cesse s'y refaire par défaut, à cause de cette chose concrète qu'est le corps oublieux novarinien, destiné au « carnage à froid » des noms qui l'obligent à suivre la course folle et mortelle du temps figé dans un présent éternel, à « commettre vingt-trois millions d'instants inexistantes » et à se « découper chaque seconde par instant » (DA, p. 140). Car ce sont ces petits moments sans passé ni avenir, jetés ici-bas sans histoire ni filiation, que nomme la langue à perte du parleur en mal de visage. « Puis je le bouffa au visage comme un pain nu » (DA, p. 140-141), dit-il de lui-même aperçu dans un miroir alors que, encore une fois, la distance entre l'alimentation et la vocalité se chevauche dans sa bouche opératrice d'une transsubstantiation sans queue ni tête. Et puis, on remarquera encore la mauvaise

---

<sup>45</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, trad. de l'américain par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980, p. 41.

conjugaison et, par conséquent, la présence du « je-il » qui impersonnalise la personne du pronom et annule la fonction désignative de l'embrayeur. À un corps identifiable, repérable dans le « réel », correspond l'absence de la personne, c'est-à-dire de l'homme, car il manque à la parole qui en produit les figures déroutées (et humaines) une cohésion de surface. Tout s'y passe comme dans un creux, dirait Novarina, par bonds et échappées, par évidemment de la profondeur. Le « je » se déreprésente dans la langue dévorante et gloutonne, dans une bouche béante qui accapare la matière et le monde et qui les dit toujours, du même coup, pour la première fois (le temps se compte à partir du « un janvier cent mille zéro », du « treize septembre zéro » ou des « premiers temps » de l'enfance). Se joue donc impromptu l'espace d'une genèse à échelle réduite où, paradoxalement, le créé usurpe la place du créateur : « [...] je fis Dieu avec mes yeux rien qu'en le voyant. » (DA, p. 141) Après l'aperception de son propre visage, nu comme un pain messianique, et son absorption, le narrateur – si l'on accepte cette causalité – accède à Dieu, cet absent par excellence, ou, mieux encore, le fait. Tout cela se produit dans la plus pure événementialité fugace et éphémère, tautologique aussi (on le fait en le voyant, on le voit en le voyant tout comme on le dirait en le disant), qui ne va pas sans rappeler la logique du sens deleuzien où l'intention subjectale n'intervient pas, c'est-à-dire que la langue génère d'elle-même et d'emblée, à l'origine, sans les corps individués qui ne sont que ses marionnettes superflues et chutées sur le plancher, l'arrivée ou l'entrée (en scène) du monde et de sa matière. De l'extrait retenu, dont ce paragraphe n'est qu'une longue paraphrase, le parcours textuel se résume à un renversement qui rappelle la notion de ratage évoquée plus haut : venu écouter initialement une parole autre dans son abri, le narrateur termine son récit sur un méta-commentaire rétrospectif en contradiction avec le projet initial : ainsi parla-t-il (le narrateur et non pas Dieu) dans son verbe. Tout cela n'était donc que pur monologue ou soliloque. On n'écoutait que soi au bout du compte, emporté dans son désir d'adhérer au monde et de comprendre son mystère par la parole. Puisque « les voix qui passent » se taisent, on écoute donc son brouhaha, pâle réplique de l'origine, voué alors à recommencer



éternellement et pauvrement, au sein de son corps, dans le vide de son ventre affamé, dans sa « tête de destruction », le monde. Renommer sempiternellement les choses et les objets ne parviendra jamais à épuiser le sens, à faire entendre les autres voix, mais c'est pourtant à cet inachèvement que s'(éver)tue le parleur défiguré. À force d'essoufflement devrait jaillir une vie seconde, apparaître par transvasement cette autre figure, celle qu'on voudrait voir de face, comme le dit la dernière phrase de la sixième promenade. Cette apparition, c'est la « fin des choses », dit le texte, qui replie l'origine sur la fin et la fin sur l'origine. Bien sûr, c'est à comprendre, avant tout, littéralement : les choses n'existent pas, la vraie matière, c'est la parole qui annonce la fin des choses et leur représentation. Mais, aussi, et plus substantiellement, il faut entendre la figure (de style) par homophonie, la fin/faim des choses, par où passe (Novarina substantivant le verbe écrivait le passage) concrètement la parole, jetée dans ce trou apocalyptique générateur d'hécatombes qu'est le tube de la Viande. La distance qui sépare Viande et Verbe est imparfaite. La gloire, comme le souhaite le narrateur, ne viendrait que par la fin des choses, n'eût été de la faim destructrice qui mord l'esprit, drame tragique qui transforme, comme une mauvaise métaphore ou une piètre figure chrétienne, le sang en vin.

## CHAPITRE II

### *L'INFANS*

L'acteur sait tout ça par coeur. Il a entendu une autre langue avant la sienne. Il entend toujours le français comme une langue étrangère qu'il a dû d'abord écouter en ouvrant grand les pavillons avant de parler. Le bon acteur français doit refaire chaque jour l'acquisition du français, pas trouver cet idiome naturel. Les sons français, les seize voyelles, dix-neuf consonnes, trente mille syllabes, le plongent dans la stupeur, l'étrangeté, le frappent, hébété. Il est comme l'enfant qui doit parler par les oreilles, car c'est avec les oreilles qu'on parle : elles qui font tout le travail de la parole, qui ont l'intelligence de tout. L'acteur doit refaire l'enfance du parlant. Il doit, tous les jours, réouvrir, réopérer le jour où il a appris la parole. Porte avec toi les enfances de la parole!

Contrairement à ce que dit l'orthophonie, l'apprentissage de la parole ne s'est pas fait en des années mais d'un seul jour, immédiatement. Le jour soudainement où j'ai vu les sons hors de moi. Car les vrais sons se voient et ne s'entendent pas : on les voit sortir hors de soi. L'acteur qui parle s'entend lui-même hors de lui : il voit son corps sorti et comme porté tout devant lui par quelqu'un d'autre. Il ne parle plus que des paroles qui n'ont plus lieu dans aucune tête. C'est l'homme-animal, c'est l'omnimal qui a entendu pour la première fois la parole hors de soi. Pas du tout le premier parlant, mais le premier qui entend une langue tomber d'ailleurs. C'est le seul animal qui n'est pas en lui-même. Le premier être au monde à n'être pas contenu par son corps, le premier mal situé, le premier

animal du monde pas d'ici. Et  
 protestant contre l'espace en parlant.  
 (TP, p. 132-133)

La linguistique synchronique ne s'intéresse pas à l'évolution et aux transformations successives d'un idiome à travers le temps (par exemple, la lente mutation du latin en roman puis en français). Saussure écrit qu'il est faux de croire « qu'en matière de langage le problème des origines diffère de celui des conditions permanentes<sup>1</sup> ». En effet, il est maintenant habituel d'affirmer qu'on assiste à un retrait de l'origine dans le *Cours de linguistique générale*. « Inanité de la question » de l'origine, selon la belle expression de Meschonnic, qui parle plus précisément, à ce sujet, d'un renversement de la notion plutôt que de son retrait puisque l'approche synchronique interroge le fonctionnement permanent de la langue, « ce qui s'[y] passe continuellement<sup>2</sup> ». L'autre approche, diachronique, suit au contraire les traces d'une filiation jusqu'à une langue-mère, dresse rétrospectivement la généalogie d'une langue morte souvent hypothétique, mais cette restauration n'explique pas pour autant son mécanisme. À cet égard, on n'a qu'à se rappeler l'histoire des recherches sur l'origine de la langue pour constater qu'elles ont toujours eu partie liée avec les mythes ou les idéologies. À la Renaissance, les réflexions sur l'origine du langage « redoubl[ent] ou contest[ent] les explications religieuses<sup>3</sup> », les langues nationales devant détrôner en prestige et en perfection la langue adamique; au XVIII<sup>e</sup> siècle, la « théorie des stades, toujours active dans l'évolutionnisme contemporain<sup>4</sup> », imagine un langage naturel inné, le langage d'action, qui donne l'impulsion de départ à la communication verbale, dernier stade du progrès linguistique commençant, après les gestes, par l'onomatopée, les interjections et les phrases; au XIX<sup>e</sup> siècle, la

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1975, p. 24.

<sup>2</sup> Henri Meschonnic, « Penser Humboldt aujourd'hui », dans Henri Meschonnic (dir.), dans *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 1995, p. 31.

<sup>3</sup> François Rastier, « De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique », *Marges linguistiques*, n° 11, mai 2006, p. 1.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1.

linguistique historique et comparée « passe bien vite de l'histoire conjecturale des reconstructions aux spéculations sur l'origine du langage<sup>5</sup> », elle s'inspire du modèle darwinien des sciences de la vie et « considère les langues comme des espèces vivantes et leur histoire sur le mode de l'évolution biologique ». Selon François Rastier, le XXe siècle poursuit la quête de l'origine entamée par le XIXe siècle. Le cognitivisme – qui est sourd à la sémiologie saussurienne – suppose un isomorphisme entre code génétique et code linguistique : le « génome [a] pris la place de la Providence comme puissance explicative<sup>6</sup> ».

C'est avec la linguistique synchronique que s'opère la distinction entre commencement et origine – même si Saussure n'attribue pas aussi explicitement au terme d'origine sa valeur transcendantale comme, par exemple, Humboldt, son précurseur sur cette question. De la même façon que Saussure, Humboldt ne s'intéresse pas à une langue universelle des débuts, langue primitive ou protolangue, mais à la « genèse permanente du langage à partir des capacités de l'homme qui interviennent dans tout acte de parole – depuis le commencement et pour tous les temps<sup>7</sup> ». La linguistique synchronique rejoint donc le point de vue humboldtien, elle qui « s'occup[e] des rapports logiques et psychologiques reliant des termes coexistants et formant système, tels qu'ils sont aperçus par la même conscience collective<sup>8</sup> ». Il y a une convergence théorique entre les deux penseurs dans l'articulation du point originaire basé sur le ici et le maintenant, mais aussi une dissemblance importante qui consiste dans la mention de l'acte de parole chez Humboldt et de la conscience collective chez Saussure. Après le retrait de l'origine, le linguiste genevois juge qu'il n'est pas pertinent, pour une théorie de la langue comme système, de tenir compte des actes individuels de parole puisqu'ils sont subordonnés

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>7</sup> Jürgen Trabant, *Traditions de Humboldt*, trad. de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 26-27.

<sup>8</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 140.

à un ensemble structurant. C'est le fameux rapport dichotomique langue/parole qui règle cette différence entre l'absence d'intention individuelle – la langue, pour Saussure, est un fait strictement social, consensuel et donc arbitraire – et la singularité des événements, des discours.

### L'achronologie de la langue

Dans *Enfance et histoire*<sup>9</sup>, Agamben voit dans la dichotomie posée en principe structurant dans la sémiologie saussurienne un fondement erroné ou, à tout le moins, incomplet. Rappelant la distinction plus subtile et nuancée de Benveniste entre sémiotique et sémantique<sup>10</sup>, il insiste sur la prérogative de l'expérience, c'est-à-dire sur l'événement de la parole en situation. À ce sujet, je cite Agamben qui s'inspire de la philosophie transcendantale kantienne : « L'enfance est un *experimentum linguae* de ce genre : en l'éprouvant, on ne cherche pas hors langage les limites du langage, en direction de son référent, on les cherche dans une expérience du langage comme tel, dans sa pure autoréférence<sup>11</sup>. » La pure autoréférence au langage, qui est un repli du langage sur lui-même, rappelle le type d'abstraction privilégiée par la linguistique synchronique qui étudie exclusivement les mécanismes internes du système sans plus remonter à ses états antérieurs ni chercher l'accès au référent. Le concept d'enfance, tel que développé par Agamben, partage effectivement quelques postulats avec la sémiologie saussurienne. Dès les premières pages de l'essai, le concept est d'abord

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Critique de la philosophie », 1989.

<sup>10</sup> Paul Ricœur explique clairement cette distinction dans *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975, p. 91 : « Deux linguistiques différentes se rapportent respectivement au signe et à la phrase, à la langue et au discours. Ces deux linguistiques procèdent en sens inverse et croisent leur chemin. Le linguiste de la langue, partant des unités différentielles, voit dans la phrase le niveau ultime. Mais sa démarche présuppose l'analyse inverse, plus proche de la conscience du locuteur : partant de la diversité infinie des messages, il descend vers les unités en nombre limité qu'il emploie et rencontre : les signes. C'est cette démarche que reprend en compte la linguistique du discours ; sa conviction initiale est celle-ci : "C'est dans le discours, actualisé en phrases, que la langue se forme et se configure. Là commence le langage [...]"[...] À ces deux linguistiques, Benveniste fait correspondre, quelques années plus tard, les deux termes de "sémiotique" et de "sémantique"... ».

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 10.

défini négativement afin d'éviter sa saisie par des lieux communs : l'enfance n'est pas une simple donnée de fait ou un lieu chronologique, ni quelque chose qui se calcule en années, ni quelque chose qui s'apparente à un facteur psychosomatique. En d'autres mots – qui ne sont pas d'Agamben –, l'enfance du langage ne renvoie pas (directement du moins) au parler enfantin, à un stade pré-verbal et à une ontogenèse. Du point de vue du sujet parlant, ce retour à un monde extralinguistique et au commencement est d'emblée biaisé parce que rendu inaccessible de par l'état actuel, irrévocable et définitif, à partir duquel il est observé; Derrida dit, nous le rappelons une seconde fois, de cet état logocentrique qu'il est « toujours déjà là » en tant qu'origine de l'origine<sup>12</sup>. Référant à Benjamin, Agamben associe plutôt l'enfance à une opération de purification pratiquée sur le rapport des consciences au langage. Opération de réduction radicale, la purification élimine l'« indicible du langage », se limite au « superlativement dicible<sup>13</sup> ». À l'instar de l'approche autoréférentielle de la linguistique synchronique qui se coupe du monde non verbal, la purification de l'enfance se place dans une disposition que la phénoménologie husserlienne a explicité à partir du concept d'*epochè*, cette mise en suspens ou entre parenthèses de la « thèse du monde ». En dehors de la langue, il n'y a donc point de réalité envisageable pour l'enfance lorsqu'on transpose le processus neutralisant de l'*epochè* dans le domaine du *logos*. De plus, le *logos* usurpe, dans la question de l'origine, la place de l'homme, comme par métonymie purificatrice : l'enfance de l'homme est celle de la langue d'où il s'absente. Pour une bonne part, cette thèse interroge d'ailleurs ce glissement et cette disparition ontologique pleinement assumés dans les textes de Novarina. Commentant Pascal Quignard et Louis-René des Forêts, Dominique Rabaté traduit bien cet effacement que la figure « sacrificielle » de l'enfant actualise : « Il me semble que l'enfant en tant qu'*in-fans* (c'est-à-dire comme la part originellement non parlante de l'être, qu'il a fallu mettre à mort pour advenir

<sup>12</sup> Voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

<sup>13</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, op. cit., p. 9.

au langage) peut être considérée comme l'une de ces figures que la littérature de notre temps se donne pour symboliser le rapport conflictuel du sujet avec sa parole<sup>14</sup>. »

S'agissant pour Agamben d'une « expérience transcendante<sup>15</sup> » à situer entre langue et parole, entre puissance et acte, le topos de l'enfance maintient donc le paradoxe éludé par Saussure entre conscience collective (du système consensuel et d'emblée social) et actualisation spécifique d'un discours. C'est autour du concept d'expérience (dont on rappelle les multiples acceptions d'épreuve, d'apprentissage, d'événement, d'expérimentation, de savoir) que s'articule l'opposition conscience collective/conscience singulière. En écartant le sens d'héritage et de legs du vocable, la pensée transcendante – celle de Kant et de la philosophie allemande du XIXe siècle – situe l'expérience hors du circuit de la transmission et de la succession intergénérationnelle ou généalogique. Mais, plus exactement, il faut remonter au doute cartésien et à celui des scientifiques de la Renaissance comme Galilée pour découvrir les germes de cette exclusion. D'après Agamben, le cogito cartésien imagine deux sujets possibles, et oblitère le premier : il y aurait d'abord le sujet du sens commun ou de l'expérience, similaire à l'âme de la psychologie chrétienne, et un sujet de la science, plus près de la métaphysique grecque, impassible, un et intelligible. Née du doute radical, la pensée du cogito – d'où découle le deuxième sujet – reçoit sa caution essentiellement de la science et de l'*expérimentation* (plutôt que de l'expérience transmissible via l'autorité d'un discours) qui transporte l'expérience hors de l'homme dans les instruments et les nombres. À la manière de l'objectivation scientifique, le « je suis » cartésien vise, dans le monde de la conscience, l'état immédiat et préconceptuel, le moment encore muet, nu, l'expérience pure, qui précède la subjectivité et son substrat psychologique. Ce moment est justement, pour Agamben, la donnée originaire de l'enfance : « [...] il ne

<sup>14</sup> Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2006, p. 33.

<sup>15</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, op. cit., p. 11.

s'agit pas d'un paradis que nous quitterions définitivement un jour pour nous mettre à parler; elle coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle se constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet<sup>16</sup>. » À nouveau, le temps chronologique où s'ancre le sujet empirique et psychologique perd de sa pertinence pour la philosophie du sujet originaire, pour la philosophie transcendante. Ici, il n'y a pas de linéarité cumulative, une « accumulation séculaire d'expériences<sup>17</sup> », mais une saisie paradoxale de l'histoire comme objet d'origine qui ne peut être historicisé parce que perpétuellement historicisant. Agamben parle à ce sujet d'une discontinuité entre langue et parole, langue et discours, d'une discontinuité fondatrice d'une historicité que seul reconnaît le transit ou le passage entre les deux complexes. Toujours inédite, leur articulation marque la limite du mutisme à la parole par la langue en tant qu'objet externe et systémique.

### **L'enfance de la langue**

Dans *La parole singulière*, plus exactement dans le chapitre « Parole "originaire" et figuralité<sup>18</sup> », Laurent Jenny s'intéresse, comme Agamben dans *Enfance et histoire*, au couple dichotomique langue/parole. Lui aussi commente leur rapport de corrélation et s'arrête sur le lieu de leur rencontre, au moment inouï où la langue se matérialise en paroles. Ni l'un ni l'autre des deux pôles de la dichotomie ne sont donc prééminents dans la réflexion théorique de Jenny qui tente de cerner l'éphémère d'un événement sur le point d'advenir, l'instant où la langue se retire pour que naisse une parole inédite. Toutefois, l'exercice est d'emblée voué à l'échec puisque, tel que le précise déjà le *Cours*, la dichotomie est en soi un paradoxe où le premier terme, la langue, ne se laisse saisir que dans l'actualisation du deuxième

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>18</sup> Laurent Jenny, « Parole "originaire" et figuralité », dans *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 87-112.



terme, la parole. À l'instant de sa concrétisation, la langue – dont l'antériorité sur la parole, selon ces théories, est radicale – n'est plus la langue pour Saussure, cela même si son existence dépend foncièrement de la parole. Par définition, la langue est donc un objet insaisissable et purement abstrait qui se dérobe sans cesse. Même si Jenny suppose qu'à l'origine langue et parole surgissent simultanément, il reste néanmoins qu'au plan théorique, le système – ou la convention sociale – est toujours premier puisque les deux axes de la dichotomie sont dans une relation de causalité<sup>19</sup>. Par conséquent n'est perceptible à l'homme parlant que l'effet, que la langue effectuée dans une situation particulière. La compréhension, l'analyse et la description de l'élément causal ou, en d'autres mots, la réflexion métalinguistique commencent alors par la prise en compte de l'effet de parole en tant qu'objet extérieur à soi. Ce pari d'objectivation – similaire à celui décrit dans le précédent paragraphe – instaure inévitablement une distance et un décalage, l'accès au fonctionnement du système linguistique n'étant possible que dans sa duplication ou sa mise en écho dans la parole. Il devient alors évident que la langue, altérée et transformée en paroles, ne nous apparaît jamais tout d'un coup dans sa pureté et sa totalité.

Pour Jenny, seule la *figuralité* témoigne du moment originaire de la création linguistique : « Chaque figure en effet nous ramène au moment mythique d'une fondation simultanée de la langue et de la parole, et nous le représente<sup>20</sup>. » À nouveau, le moment originaire n'est donné que dans une forme dédoublée, imparfaite et survenant après-coup, celle de la représentation. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'un simple procédé instrumental capable de reproduire de façon identique l'événement en question. Au contraire, l'aporie des débuts se maintient et son inaccessibilité demeure

---

<sup>19</sup> « La langue, pour s'imposer à l'esprit de l'individu, doit d'abord avoir la sanction de la collectivité. » Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, éd. critique préparée par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2002, p. 299.

<sup>20</sup> Laurent Jenny, « Parole "originaire" et figuralité », dans *La parole singulière*, op. cit., p. 89.

intacte. Si l'origine se dévoile subrepticement pour Jenny dans la figure de style, c'est au même sens transcendantal et non chronologique que l'entend la sémiologie saussurienne. De toute évidence, la simultanéité de la langue et de la parole que défend Jenny dans son explication de l'origine découle de cette même ligne de pensée qui rend justement caduque toute spéculation sur la genèse du code linguistique. Car, de même que chez Saussure et Humboldt, l'idée d'une reconstruction est écartée au profit d'une mise au jour des conditions permanentes : « Répondre à la question "Comment la parole a-t-elle commencé?", ce n'est rien d'autre que décrire comment elle recommence sans cesse, et projeter dans le temps historique (individuel ou collectif) un moment phénoménologique<sup>21</sup>. » Le programme qui se dessine dans cette dernière affirmation consiste donc à rabattre le commencement sur l'originnaire, c'est-à-dire à faire se rencontrer simultanément, sous le mode de la répétition non identique, la cause, la langue, et son effet, la parole. Mais cet instant – qui ignore à dessein la relation temporelle de causalité – est inévitablement différé puisqu'il recrée, dans la variation, une expérience déjà entamée. La théorie assume alors la perte irrévocable de l'origine et s'élabore en toute conscience à partir de ce manque fondamental impossible à combler.

C'est dans sa description du *fort-da* freudien que Jenny explicite le plus clairement sa position. Le jeu du petit Ernst, raconté par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, est, selon les mots de Lacan, un « exemple de symbolisation primordiale<sup>22</sup> ». Depuis son lit entouré d'un rideau, l'enfant Ernst répète alternativement un manège; il lance une bobine de bois à l'extérieur du lit hors de son champ de vision puis la ramène vers lui en tirant sur la ficelle à laquelle elle est reliée, geste qu'il accompagne respectivement d'un son vocal prolongé « o-o-o-o » (c'est-à-dire « *Fort* » : loin) lors de la disparition de l'objet et d'un joyeux « *Da!* » (voilà!) lors de sa réapparition. Cette anecdote freudienne a été abondamment

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 93.

commentée; Jenny, quant à lui, limite sa lecture à l'aspect formel et cognitif du jeu du petit Ernst, et exclut, pour les fins de sa démonstration, sa valeur symbolique en omettant de la considérer comme inscription dans le développement spécifique d'une ontogenèse (dans les mots d'Agamben, on dira que l'expérimentation est privilégiée au détriment de l'expérience, ou, voire encore, l'originale au détriment du commencement). Freud précise que le son « o-o-o-o » n'est pas une simple interjection, mais bien le mot « *Fort* » qu'Ernst n'arrive pas à bien prononcer. Ce détail important insiste sur le fait que l'enfant a une connaissance du code linguistique – bien qu'elle soit incomplète et approximative. Ainsi, le jeu de Ernst ne mélange pas mots appris (même s'ils ne sont, pour une part, que simple balbutiement ou ébauche malhabile) à des sons inarticulés, comme des cris ou des gémissements. Le développement de l'enfant en tant que sujet parlant est considéré à un stade où l'involution vers le silence complet ou l'anté-origine n'est déjà plus pensable. La tentation de voir dans le jeu du *fort-da* la cristallisation du passage de l'informe à la forme est alors écartée; Ernst ne réinvente pas *ex nihilo* la langue, mais revient plutôt sur les modes de son acquisition. C'est ce retour de la parole sur sa source qui intéresse surtout Jenny, notamment son caractère théâtral, réflexif et la manière de projeter comme sur une scène ses reflets par la répétition. Deux sémiotiques interviennent et s'accompagnent donc ici : la parole et le geste. Par négation, le jeu symbolise l'absence et la présence de la mère, conjuguées dans les deux séquences alternées du mouvement théâtral, à la fois sonore et gestuel. En accentuant une série d'oppositions : le lâche et le tendu pour le fil de la bobine (l'ouverture du jeu), le long et le bref ainsi que le monotone et le joyeux pour la prosodie et l'intonation de la parole (l'aire de la symbolisation), le petit Ernst, pour Jenny, découvre, après son acquisition partielle du code et de sa convention, son pouvoir de rendre représentatif un événement singulier, sa mère tantôt proche, tantôt éloignée de son berceau. Intuitivement, ce rituel cible les conditions structurelles qui permettent l'avènement

même de la langue : « De ce point de vue, l'enfant du *fort-da* énonce moins *une* distinction linguistique que l'épiphanie de la distinction linguistique<sup>23</sup>. » Évidemment, la posture de Ernst n'est pas métalinguistique. Néanmoins, elle insiste, par le biais de la représentation scénique (Jenny écrit : par un « théâtre de la réflexivité »), sur la double articulation différentielle au fondement de la langue comme système de valeurs, fondement que la linguistique saussurienne mettra en lumière au plan théorique.

### Au-delà du commencement

Étymologiquement, enfant signifie « qui ne parle pas » (d'après le latin *infans*). On a constaté que l'exemple freudien ne considère pas tout à fait ce sens. Agamben non plus d'ailleurs, lui qui postule que l'enfance relève d'un statut historico-transcendantal propre au sujet de la langue. Selon lui, ce qui précède cette entrée dans la parole ne serait qu'un retournement de la question de la mort, qui régresse plus loin encore que l'enfance (de la langue ou de l'homme métonymique)<sup>24</sup>. Car mort et enfance sont deux absolus qui dépassent le dicible et le pensable. Le discours ne peut les objectiver et, par après, s'y référer pour en situer, à travers l'expérimentation, le lieu et la distance qui les séparent du locuteur. Bien sûr, il est possible de chiffrer ces deux pôles de la vie d'un sujet sur un axe chronologique, mais cette indication superficielle – qui s'élabore à partir d'une approche du temps évacuée par la pensée transcendantale – n'explique en rien leur état respectif, ici et maintenant. Pour Saussure, l'état momentané de la langue prévaut contre ses modifications successives, de même que le sujet de la langue advient toujours à la pensée dans une forme achevée et descriptible à partir des rapports qu'il entretient avec les forces présentes qui l'entourent. Les théories de l'énonciation ont bien démontré justement que tout discours se comprend à partir de la situation du locuteur

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>24</sup> Voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op.cit.*, p. 53.

et non pas à partir d'un hypothétique *substratum*. Au fondement de cette distinction, il y a l'opposition origine/commencement (genèse), sur laquelle se greffe aussi, sans s'y assimiler complètement, celle de synchronie/diachronie. Dans ses notes, dont l'édition posthume a été établie par Simon Bouquet et Rudolf Engler<sup>25</sup>, Saussure insiste sur un aspect de la synchronie qui, à mon sens, modifie la conception des deux linguistiques et, par conséquent, resitue l'inscription de la langue dans le temps. On considère normalement le lieu synchronique comme une pure abstraction théorique tandis que la filiation diachronique représenterait concrètement la vie de la langue au plan de la genèse historique. Pour Saussure – qui pense inversement le problème des transformations –, c'est une perception faussée par un problème de méthode répandu par la grammaire comparée. La continuité, relative à la synchronie, est naturelle (par exemple, admettre que le latin devient le français serait une aberration d'après cette perspective); la rupture diachronique est, quant à elle, un pur artifice puisqu'elle met arbitrairement côte à côte des états dissociés et discontinus qu'une longue période de temps sépare de façon à les rendre dissemblables :

[...] j'insisterais [...] sur l'impossibilité radicale, non seulement de toute rupture, mais de tout soubresaut, dans la tradition continue de la langue depuis le premier jour même où une société humaine a parlé [...] de manière qu'il ne peut jamais y avoir sur le globe que continuation d'un idiome existant la veille, et toujours existant la veille, jusqu'à ce qu'on arrive à la nuit insondable des âges décidément antéhistoriques<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, éd. critique préparée par Simon Bouquet et Rudolf Engler, *op. cit.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 163-164. Au sujet de cette distinction arbitraire et conventionnelle, on pourrait aussi citer ceci comme précision supplémentaire : « Ainsi nous nions – non seulement qu'une langue puisse naître sans être précédée d'une autre, – non seulement en second lieu qu'une langue puisse subitement naître d'une autre, mais troisièmement même nous nions qu'une langue déterminée naisse graduellement d'une autre, car il n'y a aucun instant où la langue soit moins déterminée ni plus déterminée qu'à un autre; il n'y a jamais de caractères permanents, mais seulement transitoires et de plus délimités dans le temps; il n'y a que des états de langue qui sont perpétuellement la transition entre l'état de la veille et celui du lendemain; vouloir réunir un certain nombre de ces états sous un nom comme celui de *latin* ou de *français* représente la même opération, offre exactement la même valeur que si nous opposons le XIXe siècle au XVIIIe ou au XIIe. Ce sont de vagues points de repère, sans prétention à évoquer l'idée d'un ordre de choses fini, encore moins à écarter l'idée de l'ordre à peine différent qui précédait et qui suivra. » (p. 165-166)

Que ce soit donc au plan de l'espèce, de la phylogénèse, ou au plan de l'histoire individuelle, comme celle du petit Ernst, la figuration transcendantale de l'origine décrit une suite lente et distendue d'un état stable et équilibré. Ainsi, l'idée de progrès ou d'évolution devient infondée en linguistique synchronique.

Pourtant, Saussure reconnaît bien les changements que subit un idiome sur l'échelle du temps – la question, plus subtile, repose ailleurs. C'est plutôt contre la comparaison entre, par exemple, les deux extrémités de la ligne historique d'une langue particulière que s'institue la linguistique synchronique. L'exemple du petit Ernst dans lequel Jenny voit une épiphanie et une métaphore de l'originaire, démontre bien, à sa mesure, que la langue, comme facteur de socialisation et de symbolisation, n'échappe pas à l'univers extra-linguistique et au temps pré-verbal. Les théories évolutionnistes présument le contraire, le passé restant selon elles loin derrière. Tandis que la pensée originaire s'interroge sur l'interaction perpétuelle entre la langue et les conditions de son apparaître, de son milieu, dont font intégralement partie le corps et ses affects. Quand Jenny parle d'un retour sur la source, il n'y voit pas autre chose. À l'exception qu'il pose d'emblée, en accord avec l'approche transcendantale, le sujet de la langue à l'intérieur d'un processus causal; la source, c'est le système et la parole, son effet. Avec l'exemple du *fort-da*, on constate que ce qui s'ajoute au code, lieu du consensus social, est une part non prévue par lui (prosodie, intonation, geste) mais structurée sur le mode oppositionnel et différentiel : l'aigu/le grave, le long/le bref, le continu/le discontinu. Les figures de style ne font pas autrement pour Jenny. Évidemment, elles sont plus élaborées que les sons approximatifs et continus/discontinus du jeune enfant expérimentant la cohérence du système; ne serait-ce que parce que, pour l'adulte, une conscience métalinguistique intervient, ajoutant une complexité nouvelle dans sa prise en charge autoréférentielle de l'objet-langue, et dans l'usage particulier qu'il en fait. Deux âges s'affrontent donc ici, l'oralité et l'écriture. Cependant, l'un et l'autre coexistent et s'entrelacent, l'enfance de la langue persistant jusqu'à la mort. Mais l'inverse est aussi vrai puisque,

comme le démontre Agamben dans *Le langage et la mort*<sup>27</sup>, la négation ou la suppression de la voix tient lieu, elle aussi, d'articulation originelle du langage. Dans l'expérience du *fort-da*, sujette à une élaboration vocalique structurée sur des oppositions, la mère est remplacée par un objet qui reproduit son absence et sa présence. Mais reste encore présent dans l'acte de parole le corps de l'enfant naissant à la parole, lequel aussi est voué à connaître sa disparition. C'est à cette absence supplémentaire que s'attaque l'écriture qui, tel que l'a décrit Benveniste, soulève, d'une certaine façon, le rôle désincarné du sujet de la langue, en distinguant le locuteur de la personne égotique.

### **Voix narrative**

Dans *Figures III*, au chapitre « Mode<sup>28</sup> », Genette – après avoir rappelé le conflit millénaire entre mimésis et diégésis – oppose deux types de récit, le récit d'événements et le récit de paroles. Le deuxième type s'occupe de la transcription plus ou moins filtrée des dialogues entre personnages, de leurs pensées intérieures, enfin de tout ce qui est verbalisé. Bien sûr, il ne peut y avoir de transcriptions au sens strict dans l'espace de la fiction, à moins de présupposer la réalité d'un hors texte à rapporter (comme dans le témoignage, par exemple). En fait, ce rappel de concepts genettiens vise simplement à souligner la différence de statut entre deux types de discours, et ce, autant du point de vue de la distance que de celui de la perspective, les deux sous-catégories du mode narratif<sup>29</sup>. On sait que la distance nomme la façon dont

---

<sup>27</sup> Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Détroits », 1991.

<sup>28</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 183-224.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 183-184 : « On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue*; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif*: la "représentation", ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage

un texte représente plus ou moins fidèlement une réalité non textuelle; s'il s'agit d'une réalité déjà verbale, la représentation sera complètement transparente, ce que réalise le théâtre, l'art mimétique par excellence. Quant à la perspective, elle est cette fonction qui règle les connaissances des instances locutrices sur le monde raconté; les deux pôles de son continuum sont l'omniscience et l'ignorance. Bien sûr, tout ce langage descriptif est trompeur puisqu'il s'articule sur deux principes controversables, le réel et la fiction, du moins le sont-ils lorsqu'on les oppose de manière naïve et simplificatrice dans une logique représentative. La narratologie – qui s'en sert comme de béquilles théoriques – n'en est pas dupe; ce qui l'intéresse, dans ce cadre, c'est la posture de l'instance énonciatrice par rapport à l'histoire (ou, plus généralement, le contenu) et à sa transmission, à savoir si elle est partie intégrante ou à l'extérieur de celle-ci. Lorsqu'un texte privilégie la seconde option, il y a alors patronage narratif et imposition d'un point de vue exclusif (mais pas nécessairement limité, au contraire), transformation de l'énonciation en énoncé (à moins que l'on réfère à la situation d'écriture, par exemple), de la mimésis en diégésis. Dans cette prise de position, un effet est inévitable, qui consiste dans le fait qu'une voix unique s'approprie la paternité du discours, tantôt réduisant à leur plus simple expression des suites descriptives (participant de ce que Barthes appelle un « effet de réel<sup>30</sup> ») parce qu'elles ne sont pas nécessaires au déroulement de l'intrigue, tantôt résumant un dialogue entre personnages dans une simple formule laconique (du genre « ils s'échangèrent des paroles endiablées »). Une autre précision théorique – qui a connu, elle aussi, une bonne fortune – mérite d'être rappelée puisqu'elle relève les fondements qui permettent cette appropriation. Il s'agit de la catégorie de la voix narrative, encore au sens de Genette<sup>31</sup>. L'appropriation diégétique repose essentiellement sur une distance objectale et un clivage entre acte énonciatif et

---

uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou le "point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. »

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 225-267.



énoncé, distance que favorise un écart soit temporel (ce que nomme le concept de position temporelle), soit topologique (ce que prennent en considération les niveaux narratifs) entre les deux dimensions. Depuis Benveniste, on sait que ce qui distingue l'énonciation de l'énoncé est la différence entre personne et non-personne, entre présence et absence des instances de la situation d'interlocution, c'est-à-dire le « je » et le « tu » de la communication. Pour que s'effacent complètement les marqueurs d'une énonciation, l'énoncé qu'elle prend en charge doit être préférablement un passé révolu; c'est pourquoi le temps verbal de prédilection de la non-personne est le passé simple ou le présent historique. Ainsi, le narratif préfère à l'imprévisibilité mimétique – qui se déroulerait dans la plus pure immédiateté et simultanéité avec une prise de parole par quelqu'un, hic et nunc – un espace-temps écoulé, saisissable rétrospectivement en une suite d'énoncés et d'événements achevés par rapport au moment énonciatif.

Pour la narratologie, plus précisément pour André Gaudreault à qui j'emprunte ces catégories, il existe trois formes de récit : scripturale, scénique et filmique<sup>32</sup>. Dans chacune de ces formes, le narrateur se manifeste selon des modalités spécifiques se résumant en une opposition absence/présence à l'intérieur de laquelle joue une panoplie de variantes. Pour des questions de méthodologie, j'écarterai, ici, la forme hybride du langage cinématographique, centrale dans les thèses de Gaudreault, et ne m'en tiendrai qu'au littéraire (le scriptural) et au théâtral (le scénique). On pourrait évidemment recourir de nouveau à la diégésis et à la mimésis pour traduire respectivement ces deux formes; de préférence et pour s'affranchir de Platon et d'Aristote, je les articulerai désormais sous les termes de la narration (qui désigne le récit scriptural) et de la monstration (qui désigne le récit scénique), à quoi reste ou s'ajoute – c'est selon le point de vue – le récit ou, plus exactement, la mise-en-

---

<sup>32</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, préf. Paul Ricœur, Paris/Québec, Klincksieck/Les Presses de l'Université Laval, 1988, 204 p.

intrigue<sup>33</sup> que Ricœur associe au *muthos* aristotélicien et définit comme « l'énoncé de la suite ordonnée des transformations des personnages<sup>34</sup> ». Gaudreault résume pourtant cela autrement et d'une façon moins complexe et certainement plus pratique, que Ricœur passe sous silence dans sa préface. S'inspirant de la double dimension du signe linguistique, Gaudreault associe le récit au signifiant (d'où ces trois formes: scripturale, scénique et filmique) et l'histoire, qui est la mise-en-intrigue, au signifié. En d'autres mots, le récit est donc la matérialisation de l'énonciation de l'histoire, cette suite d'énoncés ordonnés. Une fois posée cette précision terminologique, il devient évident qu'un récit écrit, comme un texte théâtral (cet exemple n'est pas innocent), et une histoire (re)présentée oralement par le truchement d'un corps ou de plusieurs corps, via une prestation scénique, ce que Gaudreault nomme expressément un récit scriptural, n'obéissent pas aux mêmes impératifs. Ainsi, par exemple, la simple citation dans un texte, introduite par les deux points et mise entre guillemets, relève toujours du récit scriptural, même s'il y a délégation explicite de la parole à un autre locuteur. Après avoir commenté les catégories antiques de mimésis et diégésis et rappelé que chacune d'elles décrivait à l'origine une littérature exclusivement orale, Gaudreault se défend de les employer pour commenter de nouveaux supports sémiotiques (comme l'écriture bien sûr, mais aussi le langage cinématographique)<sup>35</sup>. Dans le cas du discours direct, il ne sera alors pas question d'imitation ou de monstration mais de *showing*, en opposition au *telling*, notions moins problématiques dont la narratologie s'est munie pour sortir du conflit entre conceptions

---

<sup>33</sup> Ici, je suis fidèle à la terminologie de Gaudreault, le sens du mot récit étant beaucoup plus restrictif chez Genette : « Si l'on envisage (définition large) toute espèce de "représentation" d'une histoire, il y a évidemment récit théâtral, récit filmique, récit par bandes dessinées, etc. Personnellement, je suis plutôt, et de plus en plus, pour une définition étroite de récit : *haplè diègèsis*, exposé des faits par un narrateur qui signifie les faits par voie verbale (orale ou écrite), et en ce sens il n'y a pas pour moi de récit théâtral ou filmique. Le théâtre ne raconte pas, il "reconstitue" une histoire sur scène... » (*Ibid.*, p. 29 : Gaudreault cite une lettre privée que lui a adressée Genette en 1983 pour commenter sa thèse de doctorat.)

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. X-XI.

<sup>35</sup> Pour cette étude critique, je renvoie au chapitre intitulé « Narratologie des premiers temps : la *mimésis* et la *diègèsis* ». *Ibid.*, p. 53-70.

aristotélicienne et platonicienne de la poétique. Ainsi, une pièce écrite, selon ce langage théorique, devient un *showing* scriptural.

La différence posée par Genette entre récit d'événements et récit de paroles ne fonctionne donc plus puisque, selon les catégories de Gaudreault, elle ne tient pas compte des deux faces du narré, le récit et l'histoire, le signifiant et le signifié. Évidemment, le sens restrictif accordé au mot « récit » par Genette constitue le noyau de cette divergence théorique. L'autre sens plus général du mot récit implique ainsi une légère révision de quelques postulats narratologiques. En effet, depuis Benveniste – pour lequel Genette a de fortes sympathies –, il est de mise de répondre à la question « Qui parle? », fondamentale pour la narratologie, par le relevé des fameux marqueurs de l'énonciation (déictiques et embrayeurs), toujours présents même dans la plus pure énonciation historique<sup>36</sup>. Lorsqu'il y a toutefois délégation de parole dans un récit scriptural, il peut y avoir illusion, d'après ces critères linguistiques, que le narrateur s'efface et cède complètement sa place. Or, il n'en est rien, car la voix narrative reste sous le même patronage narratif du début jusqu'à la fin, peu importe les multiplications des niveaux narratifs et des locuteurs intra-diégétiques qui les assument (ou des « narrateurs délégués<sup>37</sup> » selon l'expression de Gaudreault). À tout le moins, ce serait le propre de l'inscription de l'instance énonciatrice du sujet d'écriture d'être omniprésente et unifiante. Si l'on poursuit ce raisonnement jusqu'au bout, le narrateur omniscient de l'énonciation historique serait un adjuvant d'un grand énonciateur premier, au même titre que les personnages de l'histoire qui peuvent, à leur tour, devenir des locuteurs-narrateurs (en mode *telling*). Gaudreault nomme cette conscience englobante du récit scriptural le narrateur fondamental, qui occupe une

---

<sup>36</sup> À cet effet, on peut renvoyer à la célèbre analyse de Genette d'un passage de *Gambara* de Balzac dans « Frontières du récit », *Communication* 8, Paris, Seuil, 1966.

<sup>37</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 88.

place intermédiaire entre l'auteur et le ou les narrateurs matérialisés par le récit<sup>38</sup>. C'est justement ici que réside la distinction déterminante entre récit scriptural et scénique puisque le second, contrairement au premier qui raconte toujours une histoire à partir d'un seul lieu, d'une seule conscience focale, fonctionne à partir d'un lieu polyphonique qui montre plus qu'il ne raconte l'histoire, et où s'absente – mais c'est encore un simulacre – le narrateur fondamental, que Gaudreault appelle, pour ce type de récit et de posture signifiante, le « monstateur<sup>39</sup> ».

Le monstateur n'arrive qu'au moment où le théâtre se produit concrètement sur scène. L'autre scène, celle de l'écriture, ne rencontre pas les exigences théoriques que pose cette instance, laquelle nécessite pour s'actualiser que des corps incarnent les locuteurs du texte et que ceux-ci se déplacent dans un espace réel, à un moment précis, celui de la représentation. Contrairement au récit scriptural, le récit scénique présente un espace sans conscience focale. Le regard peut y vagabonder à loisir, rien ne l'empêchant de s'attarder sur un acteur silencieux, retiré dans l'ombre du décor, tandis qu'un autre parle, par exemple. Dans sa transposition sur les planches, un texte scénique, aussi directif soit-il dans ses indications, n'assume donc pas tous les rôles, car la réussite de la représentation incombe à plusieurs autres interprètes comme le metteur en scène, l'éclairagiste, le scénographe, les acteurs. Par conséquent, le monstateur est une entité fragmentée et non localisable, contrairement au narrateur fondamental qui se manifeste à partir de sa seule voix unifante (c'est-à-dire qui englobe tous les niveaux d'énonciation). À tout le moins, la narratologie de Gaudreault présuppose cette distinction entre récit scénique et scriptural dans ces termes-là, entre une vision directe de l'action qui est celle du monstateur et une vision indirecte qui est celle du narrateur fondamental. Cependant, il n'est pas du tout évident que cette terminologie cerne bien l'origine de la voix (au sens narratif), même

---

<sup>38</sup> Wayne C. Booth a appelé cette instance supplémentaire « auteur impliqué » dans *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961. Cité par Dominique Rabaté dans *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 68.

<sup>39</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit., p. 91.

si elle soulève des problèmes théoriques fondamentaux et fournit de précieux outils pour décrire des stratégies poétiques. Du côté de l'écriture, il semble que le narrateur fondamental ne soit qu'une façon détournée et commode de nommer l'auteur ou, dit autrement, une conscience intentionnelle fermée sur elle-même. Pourtant, depuis Barthes et « La mort de l'auteur<sup>40</sup> », on reconnaît, du moins dans le champ herméneutique, l'impossibilité de déterminer la source de toute écriture (qu'elle soit réelle ou fictive) et d'arrêter le sens et son procès à une seule vision unifiante, à un seul dispositif d'énonciation. À supposer que cela soit le cas, il faudrait alors présumer la présence d'un sujet métaphysique en plein contrôle de son discours. La narratologie glisse donc sous le tapis un problème philosophique de fond en inventant une telle notion intermédiaire. De même, le concept de monstreur laisse croire, par une espèce de faux-fuyant, que la question de l'origine perd de sa consistance au théâtre parce qu'elle se trouve diluée dans une multitude focale. C'est confondre, pour parler comme Ducrot, locuteur(s) et sujet(s) empirique(s)<sup>41</sup>, et oublier que le récit scriptural connaît aussi sa part d'altérités, ne serait-ce que sous le mode minimal de la greffe et de la citation.

### Énonciation du théâtre

Dans l'œuvre de Valère Novarina, écriture et théâtre communiquent et s'influencent constamment. Certes, le récit scénique y est privilégié, et le récit scriptural, d'un point de vue strictement biographique, survient par accident à cause de l'insuccès des représentations de *L'atelier volant*. Plus précisément, c'est de cet échec que naît l'impulsion créatrice pour le théâtre mental et utopique dit pour la page puisque les planches ont été rébarbatives au dramaturge à ses débuts. Les œuvres appartenant au théâtre mental comme *Le drame de la vie* et *La lutte des morts*

---

<sup>40</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 63-69

<sup>41</sup> D'après la lecture du *Dire et du dit* de Dominique Rabaté dans *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 43.

seraient donc des cas limites à situer dans le *showing* scriptural puisqu'elles empruntent au théâtre sa typographie sans être pour autant destinées au plateau. Du reste, on sait que certaines d'entre elles, dont *La chair de l'homme*, constituent une matrice à partir de laquelle plusieurs « vraies » pièces sont extraites. Le passage de la page aux planches exige cependant certains ajustements; l'un des plus évidents consiste dans la diminution « réaliste » pour le cadre de la représentation scénique du nombre des personnages, souvent presque illimité dans le théâtre utopique. Il est donc intéressant de noter que l'espace de l'écriture favorise mieux que la scène la délégation hypertrophiée des paroles. Bien sûr, selon les balises théoriques de la narratologie, cela ne changerait en rien le rapport à la conscience focale, unique dans le récit scriptural et multiple dans le récit scénique. Il convient toutefois d'en douter ici, car articuler de façon aveugle ces concepts sur les textes novariniens ne dégagerait que des éléments superficiels. En fait, l'instance narratrice est bien en tout temps un simple revêtement de surface où ne se concentre qu'artificiellement l'origine de la parole. Le théâtre utopique, qui se réalise sans la présence explicite de cet intermédiaire, le prouve en amplifiant le rôle désincarné de ses nombreux locuteurs à qui seuls revient la parole.

Évidemment, on peut objecter que les didascalies relèvent de cette instance omnisciente en position hiérarchique de savoir sur l'univers raconté. Cela s'applique effectivement dans un théâtre canonique, non dans celui de Novarina et ce, pour deux raisons. La première est que le théâtre utopique ne se destine pas à la scène, du moins pas directement. Ainsi, ce qui se présente sous la forme d'indications scéniques n'a pas comme objectif d'orchestrer la partition dialoguée, mais s'incorpore au même niveau narratif du récit de paroles (au sens genettien). De même, dans les pièces proprement théâtrales, les didascalies sont rares et brèves, parfois même obscures et difficiles à traduire pour le metteur en scène. Généralement, elles ne contrôlent que les entrées et les sorties des personnages. Sinon, elles commandent - sans pour autant les expliquer - certaines opérations comme l'ouverture ou l'extinction des lumières.

Mais encore, dans *Vous qui habitez le temps*, ce type de directives provient tout d'abord d'une réplique d'un personnage<sup>42</sup>, au moment où « Les Enfants Pariétaux » s'interrogent sur la disparition de leur corps quand survient l'obscurité. Puis ils se demandent si la lumière peut éclairer tout un théâtre, réplique après laquelle une didascalie demande la réapparition concrète de la lumière (p. 13-14). Quant aux autres types de didascalie, avec lesquels n'interfèrent pas les répliques, leur portée scénographique n'est pas du tout évidente. Voici deux exemples, tirés encore de *Vous qui habitez le temps* : « La scène se joue au présent d'apparition » (p. 13) et « Un homme porte son corps devant lui » (p. 71). Cette ambiguïté patente suggère l'hypothèse que le narrateur fondamental ainsi que le monstateur chez Novarina se situent à un niveau narratif intradiégétique, et que, par le fait même, les didascalies adoptent une focalisation externe, dans la mesure où l'accès au sens de l'action des personnages leur reste inconnu. L'intelligence du drame est pour ainsi dire méconnue par tous.

### **L'exemple de *La scène***

Autoréflexif et autoréférentiel, le titre de la plus récente pièce de Novarina, *La scène*, ne nomme ni le nœud hypothétique de son intrigue ni son héros par métonymie, il désigne simplement son support matériel, son espace générique. Comme un roman qui s'intitulerait de façon tautologique *Le livre*, la pièce renvoie par son titre au lieu physique de sa condition et relègue en arrière-plan son contenu fictionnel. Plus exactement, il faudrait dire que c'est l'idée d'un dénouement et d'une téléologie qu'écarte ce titre-miroir plutôt que son contenu puisque la pièce tient compte de l'effet de dédoublement engendré par son paratexte. Dans l'espace du théâtre et dans sa mise en scène concrète, à tout le moins dans sa création au Théâtre

<sup>42</sup> Il n'y a pas de confusion sur le nombre, « Les Enfants Pariétaux » constituent bien un seul personnage autonome à réplique isolée. Même si le paratexte indique qu'il a été joué par trois acteurs (Roséliane Goldstein, Daniel Znick et Louis-Do de Lencquesaing), on peut facilement présumer qu'ils parlaient tantôt à l'unisson à la façon d'un chœur, tantôt à tour de rôle.

national de la Colline en 2003, *La scène* présente aux spectateurs un lieu emboîté qui réalise physiquement la promesse de son titre. L'ensemble du décor, c'est-à-dire tant les murs que le sol, est plongé dans le noir. On a dessiné, sur ce fond obscur, de grands traits plus ou moins figuratifs, avec des couleurs perçantes, quelques-uns formant des silhouettes à peu près humaines. En avant-scène, une partie du plateau est recouverte d'un triangle de planches dont la base se situe du côté des spectateurs. Cet élément s'ajoute à l'ensemble du décor à la manière d'un excédent parasite. Comprises dans un contenant qui les englobe, ces planches viennent témoigner de la présence d'un théâtre autre que refoule le théâtre novarinien. Cette lecture propose une critique d'un type de théâtre à l'intérieur même du théâtre, critique que symbolise ici un élément de décor. Novarina en parle lui-même souvent dans ses textes théoriques. Avant cette opération de dédoublement et de sapement, le théâtre reste pour lui un objet de représentation condamné à mimer, derrière un quatrième mur invisible, l'inessentiel réalisme : « scènes d'expositions, actions vraisemblables, dialogues cohérents<sup>43</sup> ». Tandis qu'une fois réalisée la défiguration et enlevé le superflu, il ne reste plus qu'une ossature, qu'un théâtre dénudé et réduit à sa plus simple expression, jouant ses propres conditions d'apparition : les entrées et les sorties de scène, la gestuelle des corps et la parole qui les anime.

Dès *L'atelier volant*, la première pièce de Novarina créée en 1974 dans une mise en scène de Jean-Pierre Sarrazac, est proposée de façon sous-jacente une réflexion sur le théâtre et sa fonction. Cette réflexion est d'ailleurs expliquée dans *La lettre aux acteurs*, sorte de manifeste théâtral très véhément écrit à l'intention des acteurs de *L'atelier volant* durant leurs répétitions. Le manifeste est un plaidoyer pour une parole théâtrale ramenée à ses limites corporelles. On y retrouve, pour l'essentiel, les fondements de la pensée de Novarina sur les acteurs et le souffle. En plus de ce volet consacré à la juste « économie respiratoire » des corps (TP, p. 9), le manifeste

---

<sup>43</sup> Olivier Dubouclez, *Valère Novarina, la physique du drame*, Paris, Les presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2005, p. 8.



commente l'intrigue de *L'atelier volant*, laquelle est, selon les mots du metteur en scène Sarrazac, une « sorte de comédie de mai 68<sup>44</sup> », une « vieille saga du capitalisme [vu] depuis le socialisme advenu<sup>45</sup> ». En effet, l'action de la pièce se déroule dans une usine nommée l'Atelier et raconte l'exploitation du travail à la chaîne ; d'un côté, il y a les exploités, c'est-à-dire le patron « Monsieur Boucot » et sa femme, « Madame Bouche », et de l'autre les exploités, c'est-à-dire six employés, trois hommes, nommés de façon élémentaire « A », « B » et « C », et trois femmes, « D », « E » et « F ». On expose clairement, dans *La lettre aux acteurs*, que le thème mécanico-industriel sert une allégorie théâtrale. Sommairement, cette dynamique se traduirait ainsi : « Boucot » est à son Atelier ce que le mauvais metteur en scène est au théâtre, tandis que les ouvriers, eux, adoptent la bonne ouverture recherchée par l'acteur. À cette époque où s'écrivent *L'atelier volant* et *La lettre aux acteurs*, il faut spécifier que Novarina, encore jeune dramaturge, fait son entrée sur les planches en s'attaquant à la mainmise des metteurs en scènes sur le théâtre. Par exemple, on lit dans *La lettre aux acteurs* : « Le metteur en chef, il veut que l'acteur se gratte comme lui, imite son corps. Ça donne le "jeu d'ensemble", le "style de la compagnie" ; c'est-à-dire que tout le monde cherche à imiter le seul corps qui se montre pas. Les journalistes raffolent de ça : voir partout le portrait-robot du metteur en scène qui ose pas sortir. » (TP, p. 16) Dans un article sur Novarina, Didier Plassard ajoute que, dans les années 60-70, les artistes et les compagnies, sous l'influence post-Artaud, rejettent dans la marge le statut du texte théâtral et de son auteur au profit d'un théâtre du happening ou de la performance<sup>46</sup>.

C'est dans ce contexte peu propice à l'émergence de nouveaux auteurs que le théâtre des paroles prôné par Novarina apparaît. À contre-courant du mouvement

<sup>44</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « *L'atelier volant* ou le théâtre de l'origine (entretien avec Céline Hersant) », *Europe : Valère Novarina*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 118.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>46</sup> Didier Plassard, « Valère Novarina, Didier-Georges Gabily : pour un potlatch des représentations », *Études théâtrales*, n° 19, 2000, p. 69.

dominant qui a « recours à l'improvisation ou à l'élaboration collective, [réduisant] l'espace consenti à la parole au profit d'un théâtre physique, du geste ou du cri<sup>47</sup> », le théâtre novarinien appelle un retour au texte. C'est d'ailleurs avec une fidélité scrupuleuse que les acteurs doivent le réciter. Le style de Novarina, qui ajoute à des litanies et à des listes excessives une verbigération comique et des dialogues déficients, rendrait de toute façon inutile la moindre dérogation à l'objet initial. En fait, le défi de l'acteur repose justement sur la mémorisation et la juste transmission du tohu-bohu de paroles contenu dans le texte. Ainsi, la durée de la pièce devient véritablement une épreuve durant laquelle l'acteur doit rendre cette matière écrite étrangère et comme venue d'ailleurs, prompte à déstabiliser sa propre pensée et son inscription dans la langue. Pour revenir maintenant à *L'atelier volant* – qui contient les germes de la poétique de *La scène* –, on y lit, mise en opposition, une double métaphore qui exemplifie le rôle central du texte dans le théâtre des paroles. D'un côté, il y a celle négative où l'Atelier et son patron, « Monsieur Boucot », représentent le mauvais théâtre et son metteur en scène despotique ; de l'autre, celle positive des employés dont les corps sont, en eux-mêmes, des usines pneumatiques, là où le théâtre organise, écrit Novarina, « une descente [...] dans l'usine dedans » (TP, p. 15). Si Boucot, qui est l'extension de son Atelier, parle seulement de la tête, en « tranches intelligibles », les employés, eux, se laissent traverser par le souffle de haut en bas, de la bouche jusqu'à l'anus. Leur usine organique contient une tuyauterie, des « vieux circuits » (TP, p. 17) où circule l'air et par où passe la parole. Novarina définit justement son écriture de cette façon, qui est en étroite relation avec la présence évidée de l'acteur : « C'est du texte à trou d'air, à appel d'air, féminin, vide, oral, ouvert, creux, ça appelle l'acteur au secours. Jet aspiré, trou d'air premier. » (TP, p. 19)

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 69.

De prime abord, *L'atelier volant* propose donc une critique du capitalisme, tel que l'entend à juste titre son metteur en scène Sarrazac. Toutefois, l'entreprise de la pièce et du discours théorique qui l'accompagne ne se limite pas à une simple dénonciation d'une idéologie politique – qui est en un certain sens secondaire –, elle vise un aspect plus enfoui de la mécanique sociale, en rapport avec le lieu originnaire de la parole. Dans un texte intitulé « Supernova contre Big Brother<sup>48</sup> », Christian Prigent, qui se souvient d'Orwell et de la novlangue, cette langue morte assujettie à une norme sociale et totalitaire, située Novarina ailleurs que dans la contradiction Artaud/Brecht qui divise l'espace théâtral d'avant-garde à cette époque. Il y a bien, à travers Boucot, aliénation de la classe ouvrière par un « dressage social » qui, lui, passe par un « dressage verbal<sup>49</sup> », et en quoi se reconnaît le volet de gauche anti-patronal de *L'atelier volant*. Par contre, comme le souligne Sarrazac, on y observe un aspect contre-utopique puisque les « Boucot » montrent leurs ouvriers sur le théâtre travesti en fabrique, comme s'il s'agissait, après l'explosion de mai 68, de regarder avec recul la légende du capitalisme sans que l'état du monde ne soit pour autant changé depuis le socialisme advenu<sup>50</sup>. En effet, aujourd'hui, la technocratie perçoit la parole comme un simple objet instrumental, rapport de perversion observable dans nos Ateliers médiatiques où l'on produit à la chaîne moult sondages et opinions. Ce glissement de la critique politique qui cible d'abord le capitalisme puis la société des médias, s'observe dans la transformation, au fil des pièces, du personnage de « Boucot » en « Machine à dire la suite », être hybride mi-humain, mi-machine parodiant le présentateur de journal télévisé et traînant, harnaché sur ses épaules, le haut d'un pupitre à travers lequel passe son tronc. Toutefois, la « Machine à dire la suite », excroissance de « Boucot », n'intervient pas sur les planches pour soutenir une fable politique de type brechtien, car ses répliques sont soumises au même

---

<sup>48</sup> Christian Prigent, « Supernova contre Big Brother », dans *La langue et ses monstres*, Montpellier, Cadex éditions, 1989, p. 179-196.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>50</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « *L'atelier volant* ou le théâtre de l'origine (entretien avec Céline Hersant) », *loc. cit.*, p. 118-119.

dérèglement du discours qui procède par scissiparité et germination exponentielle des énoncés. Dans le théâtre des paroles, rien n'échappe au branle-bas linguistique, pas même les réflexions théologiques ni les courts récits de vie racontés sous forme de tirade par un « Jean Singulier », par exemple. À ce titre, « La Machine à dire la suite » ne se distingue donc pas des autres personnages même si elle occupe a priori une place à part sujette à la simple parodie du langage de la communication.

Les employés de *L'atelier volant* réapparaissent aussi sous de nouveaux traits dans l'œuvre ultérieure de Novarina. À partir de la création de *Je suis* en 1991 au Théâtre de la Bastille, il devient habituel, dans le théâtre des paroles, de voir surgir le technicien de plateau sur la scène en pleine lumière, maniant quelques éléments de décor à la vue des spectateurs. Si l'intégration du machiniste à l'action se fait au départ spontanément pendant les répétitions, peu à peu le texte même le prend en charge et l'appelle « L'ouvrier du drame ». Dans *La scène*, on compte deux ouvriers, Richard Pierre et Julien Duprat. Plusieurs didascalies indiquent les gestes qu'ils doivent poser, comme disposer sur le plancher des effigies et des idoles ou dérouler une banderole sur laquelle les spectateurs peuvent lire : « Ici fut échangé pour la première fois du temps d'homme contre du temps de choses. » (SC, p. 49) Dans la deuxième scène du sixième acte, le procédé va plus loin et fait dialoguer les ouvriers, les affranchissant du même coup de l'espace fermé des didascalies : « Le premier ouvrier du drame : Nous souffrons de ne pas avoir la parole et cependant nous ne prenons pas. / Le second ouvrier : Public, qui forme en face de nous un vide, un grand creux, prenez ce silence. / Le premier ouvrier du drame : Et faites attention à autrui !... / Le second ouvrier : Soyez attentifs ! » (SC, p. 160) En sortant de leur mutisme et en s'adressant directement aux spectateurs, les ouvriers transgressent doublement l'espace de la fiction dramatique. On sait que la parole au théâtre a un double statut énonciatif puisque chaque réplique a au moins deux destinataires : les autres personnages et les spectateurs. Par contre, le pacte scripturaire habituel ne prévoit pas des adresses directes au public, car l'aparté et le monologue, qui sont les

seules formes conventionnelles non dialoguées de l'écriture scénique, simulent tous deux une parole adressée à soi-même, à l'insu des autres personnages. En quelque sorte, grâce à leur place privilégiée, les spectateurs, qui entendent tout, même les pensées intérieures et les intentions des personnages, sont dans le secret des dieux. À cet égard, la première réplique du premier ouvrier emprunte, sur le mode de la prétérition, les caractéristiques du monologue ; c'est seulement à partir de la réplique du deuxième ouvrier qu'est transgressé l'espace du drame par l'interpellation de ceux qui sont de l'autre côté, à l'extérieur du lieu en vase clos délimité par le plateau. Cependant, dans *La scène*, il ne revient pas seulement aux deux ouvriers de jouer leur propre théâtralité et de mettre à nu les mécanismes du drame. D'autres passages du même genre mais qui impliquent d'autres personnages ne sont pas rares. Par exemple, une didascalie demande à « Trinité » de déclamer le nombre exact de spectateurs (SC, p. 13), ailleurs « La Sibylle » se plaint qu'elle n'arrive pas à se sortir de sa réplique (SC, p. 118) tandis qu'auparavant « Isaïe Animal » affirme connaître son texte par cœur (SC, p. 111).

De *L'atelier volant* à *La scène*, il se produit donc une sur-littéralisation de l'espace scénique dont l'effet immédiat consiste à mettre en situation une action redondante, repliée sur ses propres conditions. Dans la première pièce de Novarina, le décor, encore soumis aux impératifs de l'illusion mimétique, représente une fabrique, lieu fictif dans lequel évolue une trame narrative minimale. Mais cette apparente conformité à la logique de la représentation sert en réalité de repoussoir, comme nous l'expose *La lettre aux acteurs*. Plutôt qu'elle-même, l'usine de Boucot met en évidence son envers, c'est-à-dire le « corps-dedans » (TP, p. 23) de l'employé qui se dépense en pure perte, figure embryonnaire de l'investissement de l'acteur dans le théâtre des paroles. Déjà à ce stade initial de son écriture, Novarina introduit à même la fiction un métalangage théâtral, procédé qui, au fil du temps et des publications, s'exacerbera. Bien sûr, avec la disparition de l'atelier, les rôles du patron et des employés s'évanouissent. En accentuant par la suite l'appauvrissement et la

défiguration du théâtre, que l'on dépouille et purge de toute intrigue et de faux-semblant, il semble logique d'attribuer aux techniciens de plateau une place équivalente à celle des autres personnages dans le texte. Car sans cette prise en compte de leur matérialité, ces ouvriers, camouflés dans l'ombre, restent des vestiges et des résidus du « metteur en chef » dont ils ne sont que l'excroissance servile de sa volonté. C'est bien d'ailleurs ce rôle de second ordre par rapport aux acteurs qui fait souffrir les ouvriers du drame, exposés sans réplique devant les spectateurs. Après leur sortie de l'ombre depuis la pièce *Je suis*, leur dialogue dans *La scène* les libère donc pendant un instant de leur dernier empêchement, c'est-à-dire de leur mutisme imposé. Ce qui, par conséquent, amplifie la dénudation de l'espace scénique, réduit à montrer intégralement sa propre mécanique interne. À un moment, dans *La scène*, « Le Pauvre », en continuité avec cette logique, s'adresse lui aussi directement au public qu'il nomme ses acolytes, et réfère à son tour à l'irréalité de la présence scénique. Plus exactement, il dit ceci aux spectateurs et, après, leur tend un miroir : « Ôtez les mots du langage et vous avez la vérité ; ôtez l'espace du lieu, rien ne reste ; ôtez à l'homme la mort : Dieu est là. » (SC, p. 62) Le déictique spatial à la fin de la réplique désigne l'image reflétée par le miroir, tendu au public qui y plonge son regard. Par le fait même, cette ultime duplication qui met en retrait le plateau achève pour de bon le travail de réduction tautologique : il n'y a plus rien à voir sur la scène que soi-même.

C'est alors une évidence que le théâtre des paroles ne limite pas son espace à la frontière de la scène. Son seuil est plutôt constamment franchi, son cadre traversé, tant celui délimité par les coulisses que par le plateau. La narratologie genettienne parlerait, dans ce cas-ci, d'une cohabitation entre deux niveaux : le premier étant celui de la diégèse, le niveau assumé comme fictionnel, le second celui de la métadiégèse,

le niveau prétendu « réel »<sup>51</sup>. Le pacte de lecture habituel qui veut que ces deux niveaux restent étanches est en fait depuis longtemps transgressé. Employé fréquemment au théâtre, le procédé de la mise en abyme en est la manifestation la plus connue ; *Hamlet* ou *L'illusion comique* y sont toujours cités en exemple. La logique théâtrale novarinienne s'inscrirait, tout comme celle de la mise en abyme, dans ce que Genette nomme la métalepse dramatique, procédé figural définissant les pratiques narratives qui transgressent le niveau interne de la fiction. La métalepse est d'abord un trope, plus exactement une variété temporelle de la métonymie. Il y a métalepse dans un énoncé lorsqu'on substitue au conséquent son antécédent ou l'inverse. Dupriez, dans son *Gradus*<sup>52</sup>, illustre le procédé en expliquant que l'énoncé « nous le pleurons » sous-entend son antécédent causal : « il est mort ». La métalepse est donc tout d'abord une figure de mots. Toutefois, dès la rhétorique classique, notamment chez Dumarsais et Fontanier, la figure couvre une réalité plus grande, et désigne aussi un fait de fiction ou une organisation macrostructurale. Pour les rhétoriciens, la figure de la métalepse n'est donc jamais limitée au simple espace de la phrase. Appliquée à la fiction, elle cible aussi une manipulation d'une relation causale, reliée au jeu avant-après, entre l'auteur et son œuvre, comme celle que l'on retrouve dans *Don Quichotte* où la paternité du roman est remise en question. Genette nomme ce dérèglement de l'ordre de la représentation : métalepse d'auteur. Par la suite, la notion subit un élargissement et se définit par le simple fait de recevoir la fiction comme réalité. On comprendra donc que la mise en abyme actualise une métalepse - mais dans une moindre mesure - puisqu'elle met en relation plusieurs niveaux narratifs.

Dans *La scène*, le procédé de la métalepse dramatique est plutôt franchement assumé. En effet, tout concourt, dans cette pièce, à supprimer la fiction de manière à

<sup>51</sup> Pour ces informations et celles subséquentes, je renvoie précisément à Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

<sup>52</sup> Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 284-285.



rendre visible aux spectateurs la réalité de la mise en scène : changements de décor par les ouvriers du drame, entrées et sorties des personnages, démystification de la double énonciation théâtrale par l'adresse directe au public, etc. À la quatrième scène du deuxième acte, dans une série de répliques qui parodie une prière, sept acteurs vont même jusqu'à s'appeler de leur prénom véridique, en oubliant momentanément leur personnage. Je cite partiellement l'extrait : « Le Pauvre : Souviens-toi, Seigneur, de ton fils Michel, pêcheur. / Isaïe Animal : ... de ton fils Jean-Quentin, pêcheur. » (SC, p. 79) Force est de constater que la métalepse, dans la poétique novarinienne, rappelle le théâtre à sa fonctionnalité la plus élémentaire : en dévoilant l'acteur derrière le personnage, on déréalise du même coup son incarnation. À l'inverse de la mise en abyme qui, au théâtre, intègre une pièce dans une autre, dans une relation enchâssant/enchâssé potentiellement infinie, la métalepse chez Novarina procède par repli et résorption. Il en va ainsi de l'acteur souvent réduit à faire le pantin à même son corps ou à s'avancer sur les planches en compagnies de moult idoles humaines et fantoches. C'est la vie du théâtre qui est donc simplement représentée ou plutôt déreprésentée. L'effet est par ailleurs assez déstabilisant puisque la métalepse dramatique chez Novarina génère des gestes et des paroles déréglés, sans fatum aucun, sans utilité d'ordre fictionnel. L'acteur qui se présente sur les planches avec son « corps-dedans » n'a d'autre choix que d'exercer sa langue et son souffle à s'animer pour rien, sinon pour s'offrir comme une effigie afin de se repentir de quelque chose à notre place. Et probablement le fait-il aussi pour précipiter le théâtre ailleurs, de l'autre côté, dans la « nature profonde de la matière parlée » (LC, p. 12), comme l'écrit Novarina. Mais pour y parvenir, il faut que le théâtre des paroles supprime un intermédiaire entre le texte et l'acteur : le metteur en scène. Novarina lui-même occupe désormais cette fonction presque en tout temps, Claude Buchvald mis à part. Ainsi, l'acteur négocie directement avec l'auteur qui s'efface aussi derrière son texte, du moins le présume-t-il (le prochain chapitre aborde d'ailleurs cette question). De plus, pour que cette relation soit la plus épurée possible et lavée de tout parasite, pour que le théâtre livre la « vraie » parole, cela nécessite une



destruction complète des anciens automatismes : le narratif, l'intrigue, la représentation, le drame bourgeois sont alors éliminés.

Ainsi, la poétique novarinienne confirme les thèses de Gaudreault sur l'indétermination d'une instance responsable de la voix dans l'espace du théâtre. L'œuvre de Novarina remet plutôt en question le hiatus important entre récit scriptural et scénique à propos du lieu originaire de la parole ainsi que la pertinence théorique d'une instance intermédiaire pour cibler l'espace de l'écriture au théâtre. Toutefois, il manque à ces concepts une analyse des transformations de l'énonciation littéraire<sup>53</sup>. À ce sujet, les travaux de Dominique Rabaté, qui s'intéressent à la mutation de la voix narrative dans la littérature depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, fournissent de précieuses réflexions<sup>54</sup>. Selon Rabaté, un phénomène majeur se produit dans la littérature moderne. Des fictions écrites à la première personne font apparaître un « narrateur-locuteur<sup>55</sup> » et nous font « assister au travail de [leur] narration<sup>56</sup> ». Les traces de cette conversion du « scripteur classique » (par exemple, le narrateur typique des romans naturalistes) en « parleur simulé »<sup>57</sup> puisent dans le genre autobiographique dont les *Confessions* de Rousseau constituent un tournant critique dans l'histoire des formes littéraires. Tout comme les textes écrits au « je » qui prétendent rapporter fidèlement une vérité biographique, le monologue intérieur ou le discours immédiat confond, dans son espace fictif, moment énonciatif et objet de son énoncé, simule leur concordance et leur pleine adéquation. Plus encore, se racontant au présent, le monologue intérieur réalise la simultanéité de sa production et de son produit, au contraire de l'autobiographie rousseauiste qui profite encore d'une

---

<sup>53</sup> Il est vrai que Gaudreault s'intéresse avant tout au langage cinématographique même s'il fonde ses assises théoriques sur les poétiques scriptural et scénique.

<sup>54</sup> Je renvoie spécifiquement à *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit. et à *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999.

<sup>55</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 20.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>57</sup> Pour ces deux notions : *ibid.*, p. 20.

distance temporelle pour juger des événements rattachés à une individualité. Pour Rabaté, c'est sur cette différence que s'opère l'important déplacement du romanesque au récit : le récit « se tourne vers l'acte même de parler, en tant que le sujet y cherche à ressaisir l'intégrité d'un rapport à soi qui se dérobe pourtant à mesure<sup>58</sup> ». Dans ce nouvel espace, il n'y a plus de narrateur en surplomb qui dicte la vérité idéologique du texte. Seul l'acte de parole narrative constitue en soi l'intrigue du texte, qui devient fragmentaire et libre de toute visée téléologique. Le récit (au sens de Rabaté) s'inscrit dans le déroulement d'une pensée, dans le *stream of consciousness* joycien, dont la voix est le support non réfléchi. La transmission simultanée de la pensée par le parleur simulé exige ainsi une double concordance avec ses perceptions et le mouvement de sa narration. Lorsque l'accessibilité à la situation d'écriture s'ajoute à cette transparence communicative (comme souvent chez Beckett), le texte, pour répondre à des critères de vraisemblance, doit alors justifier et expliquer son apparition : qui écrit?; à qui s'adresse l'auteur fictif?; quelles sont ses motivations?

En même temps que le récit monologué accentue le caractère fictif du locuteur comme substitut de l'auteur, les théories pragmatiques du discours affirment qu'« à la base de la polyphonie, on trouve [...] une indétermination principielle de la source de l'énonciation<sup>59</sup> ». À cette incertitude quant à l'origine de l'énonciation, le récit répond par l'imposture et la falsification en déléguant la totale responsabilité de la parole à une instance intradiégétique. Bien sûr, cette mystification a un effet immédiatement perceptible puisque le texte qui respecte ces critères simule inévitablement une interlocution, cela même si l'allocutaire reste silencieux ou si la prise de parole relève du pur solipsisme. La forme dialoguée, le mimétisme par excellence, se généralise donc à l'ensemble du texte, ce qui, en d'autres mots, calque la parole vive du théâtre. Cependant, Rabaté remarque que coïncide avec cette crise du roman, qui se traduit

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 105. S'ajoute à nouveau après Genette une définition originale du récit. Cela prouve que ce concept est protéiforme et vise une réalité poétique changeante et instable.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 43.

par la théâtralisation du genre, une transgression des limites de la vraisemblance d'énonciation par des représentations de la mort du sujet parlant. Effectivement, il est inconcevable qu'un agonisant narre son agonie et qu'il raconte sa mort *in media res*. Rabaté insiste du même coup sur cette présomption de la survivance du narrateur à son récit<sup>60</sup>. À moins que la voix du narrateur ne provienne d'outre-tombe (ce qui ne serait vraisemblable que dans un contexte fantastique), on doit alors reconnaître la délocalisation de son espace d'origine puisque la personne mourante racontée – qui est soi-même – devient objet déphasé de discours. Témoin de la crise de la communication ou de l'expérience, selon les expressions respectives de Bataille et de Benjamin<sup>61</sup>, le narrateur du récit moderne s'observe donc disparaître tout en ne croyant plus en l'idéalité d'un monde suprasensible : « Le scepticisme demeure : d'ordre moral, sur ce qui fait l'humanité de l'homme; d'ordre épistémologique, sur la possibilité de transmettre une expérience singulière. Mais ce même scepticisme oblige, paradoxalement, à tenter de refonder l'humanité de l'homme, à transmettre l'incommunicable<sup>62</sup>. »

### *Showing et trace écrite*

L'apparition du monologue intérieur dans le roman moderne se manifeste essentiellement sous la forme du *showing* (à moins qu'il y ait délégation de la parole à un narrateur à un niveau métadiégétique comme dans *Malone meurt* de Beckett). Bien que cette structure soit théâtrale par essence à cause de son mode d'énonciation, elle favorise plutôt l'écriture. En effet, le type de récit étudié par Rabaté se matérialise tantôt sous le mode du manuscrit, tantôt sous celui du carnet ou du journal. On ne pourrait comparer, par exemple, ces lieux de confession privée et personnelle à l'échange épistolaire où la communication participe encore d'une

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>61</sup> Cité par Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 214.

société, même minimale. Effectivement, le récit monologué ne s'adresse à personne; sa visée n'est pas informative, conversationnelle ni proprement narrative mais purgative. Intransitif, il ne raconte pas à quelqu'un quelque chose mais s'accomplit dans un geste gratuit d'écriture. Selon l'expression de Rabaté, il s'agit d'une littérature de l'épuisement, de l'évidement, faite de fulgurances, de fragments, de ratés. Ainsi, le lecteur accède à une parole solitaire vouée au silence et à la disparition et viole fortuitement un espace secret et souvent honteux. On pourrait croire ici à un renforcement du Moi, de l'individu, mais ce serait à tort car la lettre (du manuscrit trouvé, du carnet) inscrit sa perte et son anéantissement, elle supprime la Voix comme le dit Agamben. C'est aussi pourquoi elle est en mesure de raconter sa propre mort. D'une certaine façon, sa particularité sémiotique favorise l'inscription d'un hors-lieu et d'une absence. La lettre et la trace écrite arrivent toujours en deuxième mais en effaçant ou en se substituant à leur articulation d'origine et à leur filiation. On se rappelle que la philosophie de Rousseau a superposé à cette évolution graphique une pensée de la dégradation politique et générationnelle qui se traduit dans un mauvais rapport entre le père et le fils. Cette lecture a inspiré les travaux de Derrida, lequel insiste aussi sur la perte du sens dans l'écriture, comme Platon dans le *Phèdre* mais à partir d'un discours dont l'axiologie est inversée: « Il [le signifiant de l'écriture] répète la même chose lorsqu'on l'interroge à tous les coins de rue, mais il ne sait plus répéter son origine. Ne pas savoir d'où l'on vient et où l'on va, pour un discours sans répondant, c'est ne pas savoir parler, c'est l'état d'infance<sup>63</sup>. »

La critique platonicienne suggère que la lettre reste muette à son interlocuteur contrairement au sujet parlant qui, lui, veut interagir avec elle. Figée et morte, elle répète sans cesse la même chose, sourde au monde qui l'interpelle. Reformulant la ligne de pensée du *Phèdre* dont il fait la synthèse, Derrida va même jusqu'à comparer – comme on l'a constaté dans la citation plus haut – cette pétrification sémiotique à

---

<sup>63</sup> Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 179.

l'état d'enfance. Cela revient à identifier et à assimiler contre toute logique (contemporaine aux sociétés historiques) l'ignorance complète du langage au discours de l'écriture, solipsiste et replié sur lui-même. L'épistémè qui soutient la pensée de Platon le permet cependant, puisqu'elle oppose deux types de savoir : le savoir comme mémoire vivante et parole vive (*mnémè*), et le non-savoir de l'écriture comme simple remémoration oublieuse, sorte de vulgaire psittacisme (*hypomnesis*)<sup>64</sup>. Cette opposition met clairement en évidence le manque de spontanéité de la lettre, répétitive et extérieure à l'homme. Peu importe ce qu'elle dit au moment de son inscription, la lettre finit toujours par s'user et se vider de sa substance et de son savoir. C'est un point de vue défendu à tout le moins par le phonocentrisme duquel Derrida et Rabaté s'écartent, s'inscrivant dans la crise de la métaphysique. On ne remonte plus dès lors à l'origine en identifiant la voix, présence qui s'inscrit dans une filiation et dans une généalogie, mais on revient plutôt à l'antériorité absolue de l'être en se privant de l'individu. Un renversement complet s'opère dès lors dans la pensée de cette nouvelle transcendance, l'inerte devient spontanéité, la mort renaissance, l'insensé communicabilité. Pierre Jourde commente d'ailleurs l'œuvre de Novarina dans ce sens :

Laisser passer la présence dans le langage implique de lâcher prise, donc de se dessaisir de l'intention de nier ou d'affirmer. De retrouver une spontanéité, une forme d'idiotie.

[...] C'est en ce sens qu'on pourrait dire que l'étrange réalisme de Novarina est le miroir du réel : son théâtre représente le monde à l'envers. Dans le monde, les êtres humains sont réellement eux-mêmes en deçà d'eux-mêmes, vers l'origine, vers l'enfance, ou, à chaque instant de leur existence, avant d'exister, dans les bredouillements et les confusions qui précèdent la parole articulée, l'incertitude qui précède le choix, l'indéterminé d'avant toute détermination et toute séparation<sup>65</sup>.

Le monologue intérieur introduit une théâtralité dans le livre en supprimant toute trace de *telling*. Cette manipulation narratologique favorise donc l'interlocution

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>65</sup> Pierre Jourde, « L'opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie », dans *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, coll. « L'Alambic », 2002, p. 270.

vive, le *hic* et *nunc* de l'énonciation, à la parole distante d'un « pur » narrateur. En effet, cet acte de parole implique la présence d'un sujet et de son corps, qui reste alors à proximité du récit-signifiant puisque le narrateur coïncide avec l'espace-temps de son discours, du moins au moment de sa création. Des romans antérieurs à ce mouvement comme *Jacques le fataliste* ont déjà simulé la présence de l'auteur et du lecteur dans leur récit mais toujours à un niveau métadiégétique. Ce qui n'est pas le cas du monologue intérieur qui renforce la posture d'énonciation à un point tel que celle-ci devient l'objet principal du discours. Rabaté observe justement que seule l'inscription de la (ou sa) Voix intéresse le locuteur dans cette situation, même si, fuyante, elle lui glisse entre les doigts. C'est qu'une fois déposée dans l'écrit, la Voix n'est déjà plus elle-même, elle est toujours irrémédiablement manquante dès qu'elle s'échappe du corps, d'où, par exemple, le thème récurrent du manuscrit perdu. Oublieuse, figée et morte, l'écriture est, selon Platon, coupée de son origine tel un corps flottant ou un déchet inutile. C'est en partie pourquoi le monologue intérieur suggère en tout temps l'impossibilité de sa quête en produisant solipsisme étourdi et babillage sans fatum. Même si elle se veut simultanée, médiate, sa transcription ne saurait rendre de façon transparente une ontologie linguistique. On sait que, selon la métaphysique, seul le souffle rousseauiste peut en témoigner. Quand rien n'usurpe la présence véritable et pleine des monades, l'accès à l'origine n'est alors pas altéré. La parole ainsi vivante et collée à sa substance (mais il faut y lire très certainement une métonymie de type logocentrique) produit, par conséquent, une interaction et un dialogue. L'origine tiendrait donc à une fragile interlocution... Toutefois, cette collectivité, même minimale, ne se retrouve pas dans la parole intransitive et purgative du monologue intérieur, qui n'est pas, bien sûr, l'équivalent du dialogue socratique. À ce sujet, Gaudreault dit bien que, peu importe la stratégie employée au niveau du Mode dans une narration, la théorie littéraire doit inventer un substrat, une instance supérieure, plus ou moins marqué concrètement dans le texte, qui est le narrateur fondamental. Car, depuis au moins Barthes, c'est une évidence que l'auteur n'est pas dans son texte, pas même dans le monologue intérieur. Le narrateur

fondamental ne constituant pas un recul théorique, il ne faut donc pas y voir l'ersatz timide d'une nouvelle origine. C'est plutôt l'élaboration d'une topologie énonciative que vise cette notion. Dans le monologue intérieur ou le *showing* narratif à la première personne, ce lieu a la particularité d'être le pôle d'un échange et d'une adresse sans répondant concret, il vise personne et tout le monde à la fois, parle à vide et au vent. Cette parole parlante se déverse sans but et ne connaît pas de téléologie. Que la parole purgative du monologue intérieur soit un *showing* en vase clos n'est accentuée en fait que l'absence palpable d'interlocution ainsi que l'impossibilité de la représentation d'un dialogue « théâtral ». En fait, les deux actants nécessaires à la communication, le locuteur et le récepteur, s'effacent pour de bon, ce que donne à lire ce lieu étant justement leur négation. C'est ainsi une origine sans attache qu'on propose, produit dans l'environnement d'un corps qui, une fois sa parole émise, se retire et sort de scène indifférent de l'endroit où tombe sa matière linguistique. Dans son commentaire du *fort-da* freudien, Jenny illustre, par l'entremise du jeu théâtral de l'enfant, ce type d'adresse sans conséquence « réelle » ou « concrète » puisqu'il y a absence de destinataire. Se parlant à soi-même sans autre but que celui d'entrer dans le langage, l'enfant expérimente à l'écart une culture, une sémiotique. Son jeu renvoie la langue à l'originaire que la sémiologie saussurienne décrit comme le rapport différentiel de signes dans un système. Dans son apprentissage, l'enfant du *fort-da* découvre que le signe linguistique n'a pas besoin de son référent puisque ce sont davantage ses relations avec les autres signes qui le définissent. Rastier – qui s'intéresse à l'origine du langage comme émergence du milieu sémiotique – voit aussi un facteur déterminant dans cette mise à l'écart du monde obvie :

[...] la particularité des langues réside sans doute dans la possibilité de parler de ce qui n'est pas là : la zone distale. Sur l'axe de la personne, cela permet de parler des absents. [...] Le rapport entre l'individu et la société est l'une des formes que prend pour l'humanité le couplage biologique de l'organisme avec l'environnement. Mais la zone proximale, où par exemple les congénères sont reconnus comme tels, appartient vraisemblablement aussi à l'entour des autres

mammifères, sans avoir le même statut, faute de zone distale. En effet, la zone distale reste spécifique de l'entour humain...<sup>66</sup>

Chez Novarina, une opération similaire d'évacuation et de réduction des choses immédiates accentue cette zone distale où tout est là-bas, hors d'ici. Rabaté parlerait, dans ce cas précis, d'épuisement. Effectivement, l'origine de la parole se trouve mieux désormais chez le sujet orphelin de mère, coupé de son commencement biologique. Seul compte le sujet transcendant d'une linguistique se désincarnant d'où peuvent naître une filiation et une généalogie de noms étourdis avec, en moins, les individus qui s'y rapportent.

---

<sup>66</sup> François Rastier, « De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique », *loc. cit.*, p. 13-14.



### CHAPITRE III

#### THÉÂTRE ET SACRIFICE

Mon Dieu, faites que je sois désormais  
exempt de moi-même, indemne de ma  
propre existence et à l'écart de mes  
paroles.

(SC, p. 113)

Dans son approche du théâtre, Paul Zumthor oppose performance et mimésis : « La "performance" récuse la mimésis et choisit d'emblée le parti d'un art sevré pour nous de l'antique illusion représentative [...]. [Un] être humain a *lieu*, ici, devant moi, sur scène...<sup>1</sup> » Cet avoir-lieu se décrit comme un « drame à trois<sup>2</sup> » composé d'un interprète, d'un auditeur et d'un texte (au sens d'une « séquence linguistique auditivement perçue<sup>3</sup> »). Définissant l'oralité et ses conditions d'après l'idée de performance qui obéit à la simultanéité de l'énonciation, Zumthor n'entend pas le texte comme l'objet d'une simple répétition d'une écriture antérieure par une voix sensiblement « audible ». Le texte de l'oralité théâtrale, c'est ce qui se perçoit ici et maintenant pendant la représentation : l'énonciation devance et engendre ainsi l'énoncé, qui est, comme l'intrigue du mythe, variable et donc toujours inédit ou original. On retrouve, chez Novarina, cette même primauté accordée au statut temporel de la « présentation » scénique ; ce sont les planches et les corps qui concrétisent vraiment la teneur de la performance. Dans le théâtre des paroles, où l'oralité n'a pas fonction d'origine, le texte préserve toutefois son sens habituel d'écriture. La performance s'y passe en réalité sous un angle différent que celui défini par Zumthor, même si Novarina insiste aussi sur l'importance de la corporéité de la

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 286.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 80.

voix, du signifiant, de la mémoire de l'exécutant, etc. En effet, son théâtre repose d'abord sur le texte, texte-matrice comme dans *La chair de l'homme*, texte utopique ou mental, en tant que hors-lieu à dépenser sur scène avec une fidélité rigoureuse. Ainsi, l'avoir-lieu d'un être humain que postule Zumthor avec un certain optimisme trouve, ici, son envers. L'écriture comme moteur de la performance novarinienne explique sans doute cette différence métaphysique plus encline à l'absence et à la perte qu'à la présence et au gain. Toutefois, Zumthor rejoint Novarina lorsqu'il situe cette même défaite ontologique dans la miniaturisation parodique du théâtre représentatif : « Le théâtre de marionnettes (lui aussi d'extension universelle) en constitue la contrepartie et comme l'exorcisme, puisque le jeu des poupées y trouve sens grâce à une voix qui ne leur appartient pas<sup>4</sup>. » On retrouve d'ailleurs la figure de la marionnette à plusieurs reprises dans l'œuvre de Novarina, par exemple dans *La chair de l'homme* avec la Loterie Pierrot (voir notre premier chapitre), dans *Devant la parole* avec le mythe de Pinocchio comme paradigme de l'homme sans l'homme (DP, p. 80), dans la deuxième scène (intitulée « Défaite de l'homme ») du premier acte (intitulé « L'acte inhumain ») de *La scène* où les personnages « Frégoli », « Diogène » et « Isaïe » dialoguent en circulant, selon la didascalie, au travers

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 55. En 2002, la revue *Alternatives théâtrales* a consacré un numéro sur le rapprochement du théâtre de marionnettes et des nouvelles écritures théâtrales de langue française (*Alternatives théâtrales : Voix d'auteurs et marionnettes*, n° 72, avril 2002, p. 8-23). Didier Plassard, qui signe l'article d'ouverture de ce dossier, situe cette cohabitation dans la crise de la représentation, cette dernière étant observable en France depuis au moins Artaud et connaissant un tournant avec le retour des auteurs dans la dramaturgie au détriment des metteurs en scène à partir des années 80. Récusant et discréditant même la mimésis et « toute forme stable ou transparente entre la scène et le monde [...], l'efficacité théâtrale de la marionnette consiste pour une large part, selon Plassard, dans l'exhibition d'un reflet dérisoire, sinistre ou inquiétant de notre humanité. Soit qu'elle soit trop étrangement ressemblante, assumant les traits du double ou du mannequin, soit qu'elle ne propose qu'un simulacre invraisemblable, fait de matériaux raboutés, de morceaux hétéroclites, l'image qu'elle nous renvoie nous oblige à nous reconnaître dans ce en quoi nous refusons généralement de nous projeter : dans les figures de la dislocation, de la réification, de l'aliénation, mais aussi de la dégradation dans l'obscène, de la similitude avec les matériaux de rebut, de l'engluelement dans le silence et dans la mort. Corps-objet, corps-fragment, corps-cadavre, la marionnette rejoint aussi, dans sa construction même, nombre des motifs qui traversent les écritures théâtrales contemporaines. Elle nous contraint, par ce détour, à nous regarder tels que nous évitons de nous voir, et nous fait souvenir que toute représentation (et surtout celle qui, en apparence, s'éloigne le moins de notre ressemblance extérieure) procède d'une réélaboration arbitraire ». (Didier Plassard, « L'auteur, le marionnettiste et le veau à deux têtes », p. 15.)

d'idoles, d'effigies, d'automates et de fantoches apportés par « Les ouvriers du drame », c'est-à-dire les accessoiristes, sur le plateau (SC, p. 89). La marionnette intervient en effet avec une régularité marquée dans le théâtre des paroles parce qu'elle y cristallise plusieurs thèmes centraux : l'absence de l'ego, la non-possession de la parole, l'inertie de la matière sans souffle, la résurrection des corps par le Verbe, le monde comme théâtre, etc.

Vivant sur les planches à l'écart des spectateurs derrière un quatrième mur invisible, la marionnette court-circuite l'illusion d'un monde réel propre à la logique représentative d'un certain théâtre. Ses fils, sa chair de bois qu'elle exhibe détrompent d'emblée le regard et ne permettent donc pas la communion cathartique. C'est un être de fiction qui assume pleinement son rôle paradoxal, comme dirait Diderot, car tous le savent mis temporairement à l'écart du monde « réel » des coulisses pendant un temps balisé, après lequel il retournera, inanimé, dans une boîte. Cette conscience paradoxale que deux mondes incompatibles se côtoient et vont même jusqu'à s'interpénétrer (comme le réel et la fiction ou le profane et le sacré) ne concerne que le comédien ou l'acteur dans la théorie diderotienne. En effet, dans le théâtre « classique » du moins, le texte, lui, franchit rarement cette limite ou ce seuil, il maîtrise au contraire l'action, la maintient dans son isolement et s'assure que rien n'altère sa pureté. Par conséquent, le récit scénique n'interpelle pas le spectateur et ignore donc sa présence puisque ce dernier, impur, n'est pas initié aux lois qui organisent l'espace de la fiction théâtrale et qui permettent le passage de l'un à l'autre, c'est-à-dire le va-et-vient entre les coulisses et la scène, l'entrée et la sortie. Mais cette séparation entre la scène et son ailleurs est désormais moins étanche puisque le théâtre, comme bien d'autres aspects de notre univers culturel, s'est désacralisé, cela au sens même où Caillois l'entend dans *L'homme et le sacré*<sup>5</sup>. Le mélange transgressif de l'un et de l'autre espace ne sera alors plus perçu comme une

---

<sup>5</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1950.

souillure morale, on parlera tout au plus d'une dislocation, d'un dérèglement, ou bien encore, en narratologie, par exemple, de glissement de niveaux narratifs, voire de métalepse d'auteur. Ainsi, depuis au moins Beckett, les personnages (en plus des acteurs) ont conscience de leur propre théâtralité. « A moi de jouer », dit souvent Hamm dans *Fin de partie*<sup>6</sup>, parfois entre des bâillements, signifiant alors que, hors du jeu, c'est à la fois, bien sûr, le silence mais aussi le sommeil, l'absence de sa réalité de personnage. La fiction s'effrite de telle façon, ici, que Hamm reproche même à Clov, son serviteur, d'entendre ses apartés<sup>7</sup> et ce dernier, dénudant aussi les mécanismes du théâtre, affirme, dans une réplique ultérieure, gagner la sortie<sup>8</sup> comme s'il se mettait alors en bouche une didascalie dont seul le narrateur fondamental doit d'ordinaire détenir la paternité dans le récit scriptural. Le seuil étant franchi entre la fiction et la non-fiction, l'effet de réel, propre à l'illusion représentative, se neutralise de lui-même.

Le spectateur de ce « drame à trois », l'auditeur selon Zumthor, reste donc, par contamination, la dernière entité à se dévoiler puisque sa présence, une fois reconnue la facticité du mur invisible, ne peut plus dès lors être ignorée : « ([Clov] descend de l'escabeau, ramasse la lunette, l'examine, la braque sur la salle.) Je vois... une foule en délire<sup>9</sup>. » Avec cette dernière citation, on réalise que *Fin de partie* n'oublie aucune des trois instances nécessaires à la réalisation de la performance. Malgré cette démystification de la fiction comprise à même son récit scénique, l'univers de cette pièce compose néanmoins avec une logique narrative même si celle-ci reste fort minimale. En effet, *Fin de partie* raconte une histoire où

---

<sup>6</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

<sup>7</sup> « Hamm : Alors que ça finisse! [...] Et que ça saute! [...] D'obscurité! Et moi? Est-ce qu'on m'a jamais pardonné, à moi? / Clov (*baissant la lunette, se tournant vers Hamm.*) : Quoi? (*Un temps.*) C'est pour moi que tu dis ça? / Hamm (*avec colère*) : Un aparté! Con! C'est la première fois que tu entends un aparté? (*Un temps.*) J'amorce mon dernier soliloque. » (*Ibid.*, p. 102.)

<sup>8</sup> « Hamm : Clov! (*Clov s'arrête sans se retourner. Un temps.*) Rien. (*Clov repart.*) Clov! / Clov s'arrête sans se retourner. / Clov : C'est ce que nous appelons gagner la sortie. » (*Ibid.*, p. 109.)

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 45.

des personnages dépérissent dans un intérieur grisâtre comme en attente d'une mort lente à venir. Clov, Hamm, Nagg et Nell jouent donc réellement quelque chose bien que leur jeu se réduise à l'« imitation » d'une inaction et d'une déperdition. Ainsi, lorsqu'un personnage franchit l'espace de sa fiction pour désigner ou nommer la théâtralité qui l'anime, cela demeure, dans *Fin de partie*, une transgression et un écart sporadiques par rapport à un premier niveau narratif. Par contre, ce niveau, faut-il préciser, n'est que désintéressement et prétexte à fuite. En plus de s'interroger, dès le début, sur la fin des choses (du jeu, de la pièce), on valorise plutôt les sorties physiques, dont celles fréquentes de Clov vers la cuisine, la possibilité d'une échappée à l'extérieur vu des fenêtres, en plus des récits métadiégétiques de Hamm quand il devient lui-même narrateur (le texte dit « raconteur »). Le premier niveau de *Fin de partie* est en réalité fort dérisoire, si bien que les personnages, désireux d'en sortir parce que dégoûtés par la pièce elle-même, le rejettent et le « profanent » constamment. Dans *Outrage au public*<sup>10</sup> de Peter Handke, pièce écrite en 1966, représentative du théâtre expérimental de cette époque<sup>11</sup>, la désillusion amorcée par l'absurde beckettien est désormais complète : quatre personnages sans nom forment un chœur qui partage, avec la salle, ses observations sur le théâtre en général mais aussi sur l'événementialité de la représentation, jouée ici et maintenant. Comme un serpent qui se mord la queue, ce théâtre, débarrassé pour de bon des vieilles scories de l'imitation, ne se fonde plus que sur sa seule théâtralité, pour le meilleur ou pour le pire. Ainsi, l'action se résume à l'interpellation du spectateur, remettant en question

---

<sup>10</sup> Peter Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, trad. de l'allemand par Jean Sigrid, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1968, 112 p.

<sup>11</sup> Entre autres mouvements des années 60-70, le Théâtre laboratoire, créé par Jerzy Grotowski en Pologne, misait aussi sur un essentiel dramatique épuré de fictionalisation mimétique, dont l'acteur serait le « noyau de l'art théâtral » : « En éliminant graduellement ce qui s'est démontré être superflu, nous avons trouvé que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costume autonome ni scénographie, sans un lieu séparé de spectacle (scène), sans effets de lumières ou de sons, etc. » (Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, trad. française de Claude B. Levenson, Lausanne, La Cité/L'Âge d'homme, coll. « Théâtre vivant », 1971, p. 17) En partie en continuité avec ce théâtre, le théâtre des paroles réduit aussi la pratique scénique à un certain minimalisme, mais propose en plus l'effacement et le sacrifice de l'acteur derrière le texte.

sa présence dans la salle; en conclusion, on ira même jusqu'à insulter l'auditoire avant qu'il ne quitte le théâtre puisque la faute du crime scénique lui revient, après tout :

Vous avez laissé l'impossible devenir possible. Vous avez été les héros de la pièce. Vos gestes étaient sobres. Vos visages expressifs. Vous avez eu des scènes inoubliables. Vous n'avez pas joué les situations. Vous étiez les figurants. Vous étiez l'événement. Vous avez été la révélation de la soirée. Vous avez eu la plus belle part du succès. Vous avez sauvé la pièce. Vous êtes dignes d'être vus. Il fallait vous voir à l'œuvre, petits morveux<sup>12</sup>!

L'exorcisme dont parle Zumthor au sujet du théâtre de marionnettes est, ici, le thème principal. Dans *Outrage au public*, un désenchantement radical et violent sape le pacte de foi nécessaire à la fiction qui, exsangue, ne raconte plus que les conditions obscènes de sa possibilité sur des planches *très* littérales.

Dans *Je suis* de Valère Novarina, dont une version écourtée et modifiée pour la scène s'intitule *L'espace furieux*, on note une performance similaire dans la mise à distance auto-réflexive de l'illusion mimétique. Dans le lot des personnages, on en retrouve certains, par exemple, dont le nom est celui-même des acteurs de la troupe novarinienne, dont Roséliane Goldstein ou Michel Baudinat. André Marcon, lui, comme personnage, se voit affubler en plus – comme quelques autres – du nom de sa fonction : il s'appelle prosaïquement « L'Acteur André Marcon ». La scène finale de cette pièce, surtout livresque – cela dit bien qu'elle ait déjà été jouée au théâtre comme le mentionne la postface (JS, p. 233), mais nous apprendrons, lors de son édition, que *L'espace furieux* est en vérité la version scénique (EF, p. 189) de *Je suis*, théâtre bel et bien « utopique » et « mental » –, met en présence plusieurs de ces pseudo-personnages. Comme dans *Outrage au public*, le signifié de la mise-en-intrigue, aminci, épuisé dirait Rabaté, se déplace du côté de la réflexivité signifiante: l'illusion représentative s'évanouit au profit du réel de la matière scénique mise à nu, les masques tombent et les acteurs présentent leur vrai visage sous leur vrai nom. Par ailleurs, la troupe novarinienne étant désormais indissociable du théâtre des paroles et

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 47.

jouissant d'une certaine popularité en France et en Europe, la critique a déjà aperçu, dans cette exhibition de l'acteur qui investit le texte lui-même, une certaine parodie du culte du vedettariat<sup>13</sup>. Quoiqu'intéressante, cette thèse ne rejoint qu'accessoirement notre propos, qui se centre davantage sur le phénomène envahissant de la littéralisation de l'espace fictif et métaphorique de la scène dont la présence « dénudée » des acteurs sur les planches n'est qu'une illustration parmi d'autres, mais très éloquente. À cet effet, dans la scène finale de *Je suis*, après qu'une didascalie nous ait précisé à nouveau que « L'Acteur André Marcon » danse, un dialogue opère le même dédoublement métadiscursif observé chez Beckett et Handke : « Michel Baudinat : Devant Jean Dieu, il danse la habana. / L'Acteur Daniel Znyk : Voyez la passion des choses... / L'Actrice Aude Briant : ... et comme les choses subissent leur passion immobile d'être là. / L'Acteur Daniel Znyk : Voyez comme, même sur un théâtre, cette chaise ne peut vous répondre, et ce plancher ne peut pas. » (JS, p. 228-229) Bien sûr, c'est sur la dernière réplique de cet extrait que repose avant tout cette correspondance entre les trois dramaturges, d'ailleurs si évidente qu'elle n'exige pas véritablement de commentaires. Là où toutefois il y a une particularité propre à Novarina, c'est sur l'ambivalence entre, pour reprendre les catégories de Gaudreault, la prédominance du récit scriptural et celle du récit scénique. L'évidence voudrait qu'on opte pour le deuxième puisque l'extrait comporte plusieurs signes se rapportant à l'action de la scène comme des déictiques

---

<sup>13</sup> À ce sujet, voici ce que dit Marion Chénétier dans « Pour ou contre Louis de Funès » dans Louis Dieuzayde (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, p. 165, même si, de son côté, elle ne voit pas une parodie dans ce phénomène mais, au contraire, une contamination inévitable : « Il s'agit de cerner une difficulté inhérente au théâtre de Novarina que la mise en scène de Claude Buchwald a lumineusement révélée. Ce phénomène de vedettariat progressif est accentué par le fait qu'une troupe novarinienne s'est maintenant constituée qui endosse les mises en scène successives : les acteurs formidables qui la composent deviennent par la force des choses des spécialistes du verbe novarinien, et ce sont eux aussi que le spectateur va maintenant voir. Une imperceptible aisance (qui est tout à leur honneur tant elle révèle par ailleurs l'extraordinaire travail accompli sur le texte pour ainsi se l'approprier) se fait jour dans leur jeu qui met en péril l'écoute du verbe novarinien. Des emplois se dessinent (emplois comiques pour les deux présentateurs de l'écran, emploi tragique pour le mort), une hiérarchie s'instaure : en bref, on a quitté l'abstraction des figures qui tournoyaient sans répit dans *Le drame de la vie* ou *La lutte des morts*, pour en venir à une certaine réincarnation des personnages dès *Le jardin de reconnaissance* et plus encore dans les deux dernières pièces. »

et des démonstratifs ainsi que le verbe « voir » au mode impératif qui demande qu'on regarde avec les personnages les objets ou l'espace que ces connecteurs désignent dans le monde de la représentation. Cependant, ce choix y négligerait la tension toujours opérante entre évocation et représentation, appel et image, texte « mental » et imitation concrète d'un monde imaginé. La mise en scène novarinienne ne comblant pas les trous du texte, le non-sens se reproduit simplement sur les planches qui, si elles font entendre la parole et voir les choses et les corps, n'interprètent pas sa portée en proposant, par exemple, un décor allégorique, bien au contraire. « Le spectacle doit rester profondément à l'écart de toute équation communicante. Inexpliqué », précise Novarina dans un entretien avec Marion Faure pour le *Journal des trois théâtres*<sup>14</sup> lors de la création de *L'espace furieux* à la Comédie-Française en 2006. Il ajoute ensuite que le titre de la pièce, qui désigne l'espace scénique lui-même comme le fait la pièce ultérieure *La scène*, renvoie au sens étymologique de l'adjectif « furieux », être « hors de soi », plutôt qu'au sens strict de l'émotion de la colère. On retrouve donc, dans ce glissement sémantique, les thèmes habituels du discours théorique de Novarina : la théologie négative, le théâtre comme envers, etc. À lui seul, par son seul corps et son seul souffle, l'acteur réalise, pendant le rituel scénique, ce difficile projet de dépossession :

L'acteur, c'est l'homme moins l'homme. Un homme en moins. Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan, mais le MYTHE DE PINOCCHIO. Nous sommes des Pinocchio à l'envers : nous sommes en bois et nous avons à nous défaire de l'homme et à redevenir masques. L'acteur devant nous est un animal qui s'insoumet à l'image humaine (DP, p. 80-81).

---

<sup>14</sup> *Journal des trois théâtres*, n° 18, janvier 2006, p. 3.





Source de l'image : site Internet officiel de Valère Novarina ([www.novarina.com/vn/biographie.html](http://www.novarina.com/vn/biographie.html)).

Ainsi, paradoxalement, le spectateur doit voir le masque de bois – qui est une absence de masque, c'est-à-dire de figure humaine – sous le visage à nu de l'acteur sans identité, sinon celle de son nom mais qui est un leurre, du moins quand le jeu réussit à concrétiser son idéal scénique dont le point de mire ou l'idole désacralisée, parodique, est le Gugu de la Loterie Pierrot de l'enfance savoyarde. L'exorcisme de la marionnette relève en bonne partie de la mise à l'écart de l'illusion de la vraisemblance, héritée de la poétique aristotélicienne. La dernière réplique de *Je suis* le dit laconiquement, par le biais du personnage « Roséliane Goldstein » : « La mort n'est pas vraie. » (JS, p. 230) Auparavant, « L'Acteur André Marcon », à qui s'adresse cette réplique, venant tout juste de chuter alors qu'il dansait, avait demandé à « Roséliane Goldstein » pourquoi elle lui donnait l'ordre de se lever. Par après, une didascalie nous informe qu'obéissant il se relève et que les acteurs viennent saluer du même coup la foule. Les rideaux – fictifs ou réels – se referment donc sur la puissance extraordinaire de la parole qui annule la mort dans un monde démystifié, et qui contrôle les acteurs comme un marionnettiste anime son pantin inerte par des ficelles. Toutefois, *L'espace furieux* a modifié quelque peu cette conclusion : entre autres, les noms des personnages ne calquent pas celui des acteurs, « L'Acteur André Marcon » devient « Jean Singulier » dans cette version, par exemple. Mais ce changement reste assez superficiel puisque André Marcon, précise la postface, jouait

« Jean Singulier » quand la pièce avait été présentée pour la première fois en 1991 (voir EF, p. 189)<sup>15</sup>... Quant aux dernières répliques de « Roséliane Goldstein », elles sont prononcées par « L'ouvrier du drame », joué, dans les deux versions scéniques (celle de 1991 pour le théâtre de la Bastille et celle de 2006 pour la Comédie-française), par Richard Pierre, accessoiriste devenu personnage (voir le chapitre II). Si se perd donc le procédé redondant du dédoublement des acteurs et des personnages au fil des versions du texte *Je suis*, d'abord utopique, l'ajout de « L'ouvrier du drame » vient néanmoins s'y substituer et renforcer à sa façon le principe d'une action théâtrale toujours tournée vers sa matérialité, sa théâtralité, c'est-à-dire vers ses propres conditions.

Ainsi, l'exemple discuté ci-dessus comme une fiction d'un métalangage scénique inspiré du théâtre des marionnettes en tant qu'exorcisme vaut, en réalité, pour l'ensemble de l'œuvre. Effectivement, quand « Roséliane Goldstein » affirme que la « mort n'est pas vraie » elle dicte une vérité qui outrepassa le simple cas de « L'Acteur André Marcon » puisqu'elle cible la dynamique des entrées et des sorties, du va-et-vient entre la scène et les coulisses, là où André Marcon devient « L'Acteur André Marcon », et vice-versa, passage entre vie et mort du théâtre, passage entre vie et mort du non-théâtre. Dans cette réplique est donc contenu le nœud d'un programme et d'une poétique, comme le ressort d'une respiration. La scène novarinienne, qu'elle soit simple écriture ou théâtre, se tient constamment à la limite ou au seuil de deux espaces alternants, d'un endroit et d'un envers, comique et tragique, au moment fuyant de leur franchissement. Comme prise entre deux chaises, cette parole, selon sa perspective changeante, nie la gauche de la droite, la droite de la gauche, tantôt parle mystiquement le silence, tantôt reste muette dans un babillage chaotique. Il en était de même pour l'origine de la voix, qui, comme on l'a vu dans

---

<sup>15</sup> Le procédé ne sera pas répété à la Comédie-Française en 2006 puisque la tradition de la coopérative exige que les pièces qui entrent dans son répertoire soient jouées, à quelques exceptions près, par les acteurs de sa troupe permanente.

les chapitres précédents, si elle se rapportait à la seule instance de son énonciation, tombait dans un abîme, sur un esprit absent et un corps impersonnel, vorace et destructeur, ne se fondait donc sur rien au bout du compte, sinon sur Dieu – par dépit, peut-être –, emblème par excellence, ici, du néant, Novarina dit : anagramme de vide (LC, p. 52).

Cette absence de fondement que reconnaît cette poétique de la délocalisation se situe dans la crise de la métaphysique que Derrida a voulu dépasser, selon Agamben, en chantant l'avènement d'une autre Voix par le gramme et la trace, c'est-à-dire par son substitut qui, pourtant, efface son modèle. Agamben, critique, y voit une imposture philosophique et suppose plutôt que la négativité est au cœur de la métaphysique et de l'origine :

Le problème du fondement absolu (du sans fondement) révèle ici toute sa portée. Que l'homme, l'animal doué de langage, soit, en tant que tel, le sans-fondement, qu'il n'ait de fondement que dans son propre faire (dans sa propre « violence ») est, en effet, une vérité si antique, qu'elle est déjà à l'origine de la plus ancienne pratique religieuse de l'humanité : le sacrifice<sup>16</sup>.

Et justement, le théâtre de Novarina – comme on le verra – est entièrement sacrificiel.

### Le sacrifice

« Sacrifice » dérive de « sacré », *sacer* en latin, qui « désigne, selon le *Robert historique*, ce qui appartient au monde du divin, opposé à ce qui est propre à la vie courante des hommes, le *profanum* (profane), le passage de l'un à l'autre s'effectuant par des rites. *Sacer* diffère de *religiosus*; il désigne ce qui ne peut être touché sans souiller ou sans être souillé, d'où le double sens de "sacré" et "maudit"<sup>17</sup> ». Cette précision étymologique fait ressortir des similitudes entre le domaine du sacré et du

<sup>16</sup> Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Détroits », 1991, p. 184-185.

<sup>17</sup> Alain Rey (dir.), *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française* (tome 3), Paris, Robert, 1992 [1998], p. 3348.

théâtre, lui aussi réglé par un système d'entrée et de sortie entre deux espaces, fermés l'un à l'autre, où seuls des initiés, les acteurs, ont droit de passage. Cependant, comme le rappelle Caillois, même s'il y a en partie équivalence de structure entre les deux, le sacré au sens religieux et le théâtre, on ne doit pas les confondre pour autant, à moins d'idolâtrer la scène et d'en faire son Veau d'or personnel. Pour ce faire, Caillois, dans un appendice à *L'homme et le sacré*, compare le jeu en général (jeu d'énigme, de hasard, sportif, etc.) au sacré et soulève leurs différences. Notamment, il explique que, dans certaines fêtes primitives, des hommes pouvaient incarner des esprits et déambuler dans l'assistance sans pour autant susciter de la crainte, même si, en ces temps, la ferveur religieuse était à son paroxysme. Le spectacle ne trompe personne, car on reconnaît les rôles et les déguisements, « sacré et jeu [étant] de connivence ». « Il faut accorder ce point, ajoute-t-il, comme il faut accorder que l'ordre rituel est convention simple : il délimite dans le monde profane un champ réservé que régit une législation stricte, [...]qui n'[a]de sens et de valeur qu'autant que la foi leur attribue<sup>18</sup>. » C'est sur ce rapport de foi et son intensité que joue en effet la différence :

Par le sacré, source de la toute-puissance, le fidèle se sent débordé. Il est désarmé en face de lui et à sa complète merci. Dans le jeu, c'est l'opposé : tout est humain, inventé par l'homme créateur. C'est pour ce motif que le jeu repose, détend, distrait de la vie et qu'il fait oublier dangers, soucis, travaux. Au contraire le sacré est le domaine d'une tension intérieure auprès de laquelle c'est précisément l'existence profane qui est détente, repos et distraction. La situation est inversée<sup>19</sup>.

L'attitude envers ces deux espaces change foncièrement en fonction de la maîtrise que l'homme a sur les choses à l'intérieur de leur temps balisé : dans le jeu, par exemple, la mort n'étant pas vraie, on se relève simplement à la fin de la durée, prêt à recommencer s'il le faut le même rituel dans l'exaltation et la délivrance plutôt que dans la tension et l'angoisse.

---

<sup>18</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 209.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 212.

Pour Blanchot, dans *L'espace littéraire*, si l'art a parlé jadis le langage des dieux, il chante désormais, depuis au moins Nietzsche et Dostoïevski, leur absence. Le génie romantique, quant à lui, a usurpé cette place du sacré laissée vacante en revendiquant le nom de créateur et, par cela, a cru naïvement rejoindre l'essence et la substance de l'Homme par le biais de l'Œuvre. Cette transformation humanisante du divin pense hériter du sacré alors qu'elle s'approprie sa seule fonction ouvrière, triviale et profane : travailler la matière à même ses mains comme on le fait, en se souillant, provisoirement, d'un monde à générer. Blanchot renchérit bellement : « L'artiste qui se dit créateur [...] met seulement dans son héritage le principe suréminent de sa subordination<sup>20</sup>. » En d'autres mots, la création de l'artiste est seconde, sa forme ne s'élabore pas *ex nihilo* : il y a toujours déjà quelque chose qui la précède et à quoi elle est redevable, comme la matière, bien que celle-ci soit impure. En fait, ces catégories de la pureté et de l'impureté, du sacré et du profane, même en l'absence de la plus haute autorité, gardent leur pertinence dans l'espace du jeu, lequel comprend, comme on l'a deviné, le théâtre, mais sans que subsistent pour autant les émotions paroxystiques qui les accompagnent comme la fascination hystérique pour la sainteté ou la crainte démesurée de la souillure. Chez Novarina, ce dialogue entre l'envers et l'endroit, le profane et le sacré, les coulisses et la scène, est d'ailleurs constant. Cependant, on ne passe pas de l'un à l'autre avec un respect religieux, loin s'en faut, car la traversée s'effectue dans l'esprit de la fête carnavalesque, ce que Christine Ramat explique avec précision au sujet du *Babil des classes dangereuses* et de *La lutte des morts*, en insistant surtout sur l'aspect linguistique de la chose, point central de l'œuvre novarinienne très aigu dans les premiers écrits fondateurs :

Émerge alors une parole déviante, tératologique, une parole contre nature qui prolifère à l'infini. Car l'enjeu de cette plongée dans la matière physique de la langue est celui de l'engendrement. Non pour inventer une langue, mais exhiber le travail de sa perpétuelle germinescence. Non pour simplement détruire la langue, (ce qui serait finalement assez banal et ennuyeux), mais

---

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 291.

attenter à ses mécanismes et mettre en scène sa puissance génétique. Tel est l'enjeu du symptôme formel qu'est le « languisme » : un mal à la fois suicidaire et régénérateur. Un virus qui, comme la peste du théâtre artaudien, infecte et ensemence. Cette paradoxale puissance de germination de la mort inscrit le topos carnavalesque du cadavre fertile au cœur de la fantasmagorie du texte. Comme dans le réalisme grotesque défini par M. Bakhtine, c'est de la décomposition, au sens matériel du terme, que naissent les formes nouvelles et c'est la prise de conscience du processus infini de mort et de naissance qui engendre le rire grotesque. Le comique novarinien vient, dans un premier temps, de cette jouissance sadique et suicidaire à éviscérer le corps de la langue maternelle pour la mettre au défi d'engendrer un sens consommable. C'est un comique ambivalent à la fois profanateur et libérateur, un comique critique et grinçant mais dont la puissance nihiliste se renverse en une régénération bouffonne de la langue<sup>21</sup>.

Une analogie entre dérèglement de la langue, menant à un babillage infini qui se régénère sans fin, et nouvel ordre d'un monde apocalyptique, laissé à lui seul, abandonné, structure la poétique décrite dans cette citation, où il ne reste plus à observer que le travail d'une matière morte mais paradoxalement vivante, dépourvue de volonté et de téléologie autre que celle de sa reproduction illimitée et obscène. C'est que le théâtre tout comme la fête est un monde d'exception et de transgression autorisée, produit du sacrilège et de la profanation, où sont levés les interdits et s'inversent les rapports de force, à des fins d'expiation et de purgation.

Du moins, Caillois le prétend, rappelant que la fête partage avec le sacrifice cette particularité de forcer l'avènement d'un monde neuf, celui des débuts, du tohu-bohu, en se « tourn[ant] vers les forces qui ont alors transformé le chaos en cosmos<sup>22</sup> ». Faire table rase en quelque sorte, sacrifier l'accidentel pour garder l'essentiel, la force vive, à la manière dont Novarina, dans le documentaire *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*<sup>23</sup> (mettant à part toute religiosité dans son appréciation) voit la beauté du rituel de l'eucharistie dans le geste de l'officiant parce

<sup>21</sup> Christine Ramat, « Le carnaval des langues », dans Louis Dieuzayde (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, op. cit., p. 107-108.

<sup>22</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 136.

<sup>23</sup> Documentaire de Raphaël O'Byrne, coproduction des Films à Lou et d'Arte, France, 2002.

qu'il ressemble à celui d'une cuisinière pétrissant et roulant la pâte. D'après les termes de la rhétorique, pourrait-on dire, cette réduction du prêtre à la cuisinière, du haut vers le bas, axe principalement sur les éléments de la similitude métaphorique, le travail prosaïque des mains<sup>24</sup>, alors que le symbole chrétien, lui, s'en éloigne et s'en dissocie justement, une fois terminé le rite de consécration du prêtre qui a comme fonction d'introduire dans le sacré une chose profane comme la nourriture. Il en est de même pour le théâtre des paroles qui s'édifie sur les vestiges de l'ordre ancien de la représentation, préservant comme seul sujet, après qu'ait passé le souffle de destruction et de désacralisation, son ossature littéraire, vulgaire presque : le corps de l'acteur, la salle, la scène, le texte. C'est-à-dire sa pâte, sa matière laissée pêle-mêle et démembrée sur les planches, vidée de son sens et de son contenu. Paradoxalement et malgré tout naît de cette hécatombe un monde nouveau, généré par un corps à la fois glorieux et déjeté que « désincarne » l'acteur novarinien, traversé par une parole dont l'auteur, un dieu à petite échelle, fait foncièrement défaut<sup>25</sup>. C'est véritablement, au théâtre, le monde à l'envers, le sacré et le profane ayant échangé leur rôle, obéissant à la structure dialogique de la parodie carnavalesque. Car, pour reprendre la pensée d'Agamben, la négativité au cœur de la métaphysique de l'origine et de la pureté sait que pour atteindre la véritable Voix du silence, réservée à la présence auguste des dieux, il faut sacrifier le corps impur de l'homme, dont la voix, qu'elle soit *phone* ou trace, n'est que la réalisation toujours imparfaite et dès lors insatisfaisante, humilité à laquelle ne se résigne pas la génialité romantique, par exemple. Novarina écrit d'ailleurs à cet égard, dans *Devant la parole*, qu'il est « depuis longtemps à la recherche d'un art lyrique sans moi » (p. 63-64)<sup>26</sup>, d'un art sans la présence aveuglante de l'individu triomphant ou de l'Homme. Pour y arriver, il faut épuiser le

---

<sup>24</sup> Novarina écrit : « J'aime prendre les pensées dans les mains. Je suis un écrivain pratiquant. » (DP, p. 61)

<sup>25</sup> Novarina affirme à la fin de la note 269 dans *Pendant la matière* : « Je n'ai jamais écrit aucun de mes livres. » (p. 65)

<sup>26</sup> « DXLV. L'acteur sans moi, sans personne, sans opinion; il n'exprime ni ne dissimule rien, mais indique. Rien dire ni cacher : ouvrir l'espace et désigner la pensée. Paradoxe d'un art lyrique sans moi. » (PM, p. 123)

souffle, se vider de soi, devenir signe, comme dans le sacrifice qui, tout en reconnaissant avant tout la matérialité obtuse et muette de la chair, rend absent à lui-même son corps-pantin dans le feu de la purification dont le rire du spectateur est l'équivalent scénique, le rituel négatif de « sacralisation comique ».

### **S'identifier à l'absence**

Dans *L'origine rouge*, « Le Personnage du corps » formule le souhait qu'à sa mort on inscrive sur sa tombe : « Daniel Znyk : PRÉCURSEUR du SUICIDE DE L'HUMANITÉ. » Puis, en sortant de scène, selon ce qu'indique une didascalie, il termine sa réplique ainsi : « Mon corps me dit : qui m'aime me suive. » (OR, p. 72-73) Tout comme dans *Je suis*, un véritable nom d'acteur, Daniel Znyk, vient parasiter l'espace de la scène. Cependant, dans la réplique du « Personnage du corps », le procédé remplit en plus la fonction de martyr : si Daniel Znyk s'oublie quand il joue, il fait donc don de son corps au théâtre, ce qui équivaut, dans le discours de son personnage, à se sacrifier pour l'humanité. Ce rôle serait pour le moins emphatique s'il ne s'inscrivait dans le théâtre des paroles où la conscience du simulacre de la fiction est omniprésente. En fait, la fin de la dernière réplique fait bien entendre que ce pseudo-sacrifice de l'acteur tient de la parodie puisque son corps, vidé de la personne de Daniel Znyk, se parle à lui-même un langage tautologique et désopilant. À la fin, il ne restera qu'un nom, celui réel de l'acteur, trace et mémoire d'un corps fictif où une parole, celle d'un texte mémorisé hors lieu, a passé sur scène. Le corps théâtral enseigne donc le drame bouffon et scénique de sa présence impure mais nécessaire à la réalisation d'un leurre et, dirait Corneille, d'une illusion comique. L'acteur nous montre à nous, spectateurs, comment se débarrasser de notre chair pour retrouver le Verbe essentiel des origines, du moins tel est son défi irréalisable. Sa manière messianique mais dérisoire emprunte d'ailleurs à l'hyperbole, le sacrifice devenant vite hécatombe, l'élection théologique, liste infinie et exponentielle. Car Daniel Znyk n'est pas le seul que guette cette fatalité mortelle, « LE TEMPS NOUS



TU[ANT] PAR AMOUR » (OR, p. 204), lit-on, à la fin de la pièce, déployé sur une banderole en guise de conclusion. Ainsi, l'injonction « qui m'aime me suive » du « Personnage du corps » n'est pas vaine puisque le temps, qui est à la fois la durée de la pièce et celui de la vie profane, est le principe le plus universel qui soit et où, comme dirait Caillois, fiction et réel sont de connivence et se rejoignent dans l'espace, faisant tomber le mur invisible de leur séparation. Enfin, doit-on comprendre, le spectateur, à l'instar de l'acteur, meurt lui aussi dans la plus purifiante des actions impersonnelles, et, comme le dit « Jean Terrier », dont la réplique vaut pour l'humanité entière : « Le messie s'est trompé : il n'aurait pas dû revenir dans mon corps. » (OR, p. 34)

Plus que dans les autres œuvres de Novarina, *L'origine rouge* célèbre la mort par l'entremise du sacrifice de l'acteur, un « sacrifice comique ». Sur ce registre d'ailleurs, « Jean Terrier » chante « Christ se releva / Du linceul du Golgotha / Hors de mort, il s'exalta » (OR, p. 129). Ainsi la mort sur les planches rencontre souvent la résurrection ou, dans les mots du théâtre des paroles, la « relevaille » lorsque le cadavre d'un personnage qui a trépassé se réveille subitement pour parler à nouveau. Ce registre de la farce ne craint d'ailleurs jamais l'invraisemblance la plus élémentaire. Par exemple, dans la scène « Sciée en quatre », qui singe très simplement un tour de prestidigitation, le personnage de « Une Femme par la fenêtre » devient « La Tête d'une femme par la fenêtre » quand on apporte son corps scié en deux sur deux chariots. « Ma tête encore parle. Mais dites-moi, si l'histoire était vraie, comment mon cadavre s'en sortirait? », dit sa première réplique de morte-vivante (OR, p. 132). Enfin, ses pieds, qui sont ceux, en fait, de « Jean Terrier », couché sur l'autre chariot et caché derrière elle, parleront aussi, après que « Le Bonhomme nihil » en ait formulé le souhait, vérifiant encore une fois la toute-puissance de la parole au théâtre. « La Tête de Jean Terrier » dévoilera ensuite le subterfuge en « *apparaissant soudain à l'envers de ses propres pieds qui semblaient*

ceux de [*“La Tête d’une femme par la fenêtre”*] », indique une didascalie (OR, p. 133). Les morts se réveillent donc aussi facilement dans le théâtre novarinien.

Ce trucage peu élaboré et risible participe du glissement alterné entre les niveaux narratifs où un métadiscours<sup>27</sup> se superpose à l’espace de la fiction tout en annulant son effet : cette histoire n’est pas vraie, remarque « *La Tête d’une femme par la fenêtre* », observation critique qui vaut à la fois pour le récit de la scène et pour l’espace des planches, reconnu dès lors irréel à l’intérieur même de son champ d’action. Cette structure double et dialogique transgresse et profane ainsi l’espace « sacré » de la fiction qui nécessite pourtant, dans son contrat de lecture ou son ordre rituel, un pacte de foi, sans lequel le spectateur reste à l’écart du monde joué sans s’y projeter. Mais la comédie a toujours échappé aux lois aristotéliennes de l’identification, chez Aristophane déjà, tout comme, par exemple, dans *L’illusion comique* de Corneille ainsi que dans *Ubu roi* à cause, notamment, de la célèbre Pologne de nulle part (voir au sujet de ces deux pièces le chapitre IV). Et le contexte actuel postmoderne, plus enclin au désœuvrement, ne permettrait sans doute pas que les planches proposent naïvement un monde réel et plausible sans distanciation. Chez Beckett, comme on l’a montré rapidement avec *Fin de partie*, tout comme chez Handke, l’envoûtement du public est rompu ponctuellement par les personnages eux-mêmes. Empêchant la fable de se concrétiser sur la scène, cet exorcisme tient d’une conscience de la fiction partagée par les trois instances de la performance circonscrites par Zumthor. Toutefois, ce phénomène particulier d’autoréférence, plus propre à la comédie qu’au drame bourgeois ou à la tragédie, n’est pas conditionnel à la crise de l’identification, il en accentue simplement la fracture. On sait que le théâtre épique et marxiste de Brecht a creusé, hors des cadres restreints de la

<sup>27</sup> L’expression « métadiscours » est préférable à celle de niveau métadiégétique puisque celle-ci désigne simplement, en narratologie, un récit dans un récit, ce qui n’a pas le sens de la première où un discours commente plutôt ses propres conditions tout en assumant cette transgression délibérée du seuil d’enchâssement. Lire à ce sujet Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 58.

comédie, cette question de la distance en luttant contre l'aliénation du public, c'est-à-dire contre l'identification. Cette destruction définitive du principe de la mimésis, redevable en bonne partie à Brecht, s'explique, pour Jacques Rancière, par la succession révolutionnaire de l'histoire des « longues durées de la vie des masses à celle de la chronique royale<sup>28</sup> ».

Quand Novarina signe *L'atelier volant* dans les années 70, une œuvre socialiste parodique, il s'inscrit d'ailleurs, même si c'est à contre-courant, dans cette continuité, préférant la vie du peuple ouvrier – qu'il nomme la « classe dangereuse » – à celle des empereurs et des modèles héroïques. Toutefois, tel qu'on l'a démontré au chapitre précédent, l'intérêt pour le discours allégorique et social s'estompe dans ses textes au profit de la question prédominante et métaphysique du théâtre et de sa parole. À première vue, cela pourrait sembler à tort un abandon du thème prolétarien dans l'œuvre de Novarina, comme si les questions théoriques sur l'art de la mise en scène et le jeu de l'acteur ne faisaient pas partie, elles aussi, d'un cadre historique et culturel. Au contraire, ces questions concernent de près le « peuple ». Cependant, le refus du personnage et du principe de l'incarnation, par ailleurs déjà présent dans *L'atelier volant* où les Employés se nomment par les six premières lettres de l'alphabet les identifiant alors à peine, propose un autre type de filiation chez la classe ouvrière dont l'histoire n'a rien d'héréditaire ou familial, comme chez Zola où elle se substitue à la généalogie royale détrônée. De même, dans *La chair de l'homme*, le peuple campagnard de la Savoie de l'enfance perd ses patronymes et gagne plutôt des sobriquets accolés à un verbe d'action sous forme de liste. Ce procédé s'applique de façon systématique dans le théâtre des paroles, le nom motivé et signifiant étant préféré au nom filial, un référent qui indique à la fois la reconnaissance du père, une appartenance à un groupe et l'inscription dans une généalogie. La seule trace qui reste donc de la représentation du travail de l'ouvrier, c'est sa transposition sur celui de

---

<sup>28</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, p. 29 et 36.

l'acteur. « Le spectacle représente l'acteur au travail », précise d'entrée de jeu la première didascalie du *Babil* qui succède à la liste des noms des personnages, famille pléthorique sans queue ni tête, présentée au début du texte comme l'exige la typographie théâtrale : « Hanterne, Pinochet, Alb, Labius, Le Professeur Prigeant, Les Enfants... » (TH, p. 156 et 159) Le monologue d'« Adramélech », personnage prophétique, qui s'intègre au *Babil* dans le troisième acte – et qu'André Marcon reprendra à part au théâtre –, en constitue le cœur, et approfondit ces idées liminaires. Impliqué dans l'action de la scène dès l'ouverture de l'acte, le personnage d'« Adramélech » est d'abord muet et danse une « gigue », les didascalies diront ensuite, entre le dialogue de duos de personnages, entrant et sortant à tour de rôle, qu'il fait des « jambages », mot qui, dans la langue rabelaisienne qu'adopte ce texte, un français latinisant et populaire composé par ses couches historiques, est à interpréter en tenant compte de sa polysémie et de la suture de son signifiant. À un endroit de cette ouverture, « L'Infant de Léon » répondra à « L'Enfant de Vivace » s'interrogeant sur la raison de cette « dépense » d'« Adramélech », métaphore économique du travail ouvrier que symbolise grossièrement sa danse : « Le secret en est simple. Adramélech, lorsqu'il a bien creusé, reçoit d'autrui la monnaie qu'il échange contre les viandes nécessaires pour nourrir l'inférieur répétée tâche du poumon affamé. » (TH, p. 237-238) Après la sortie des enfants vient le tour des ingénieurs, « L'Ingénieur Périssard » et « L'Ingénieur Maintendon », lesquels observent avec admiration professionnelle le travail mécanique du corps d'« Adramélech », cette « usine pneumatique » qui remplace, comme dans *L'atelier volant*, celles industrielles du capitalisme, et qui dépense et produit en pure perte par ses poumons affamés cet air en trop que sont ses paroles. Suit enfin le monologue, long et complexe, occupé à raconter un récit de vie décousu qui préfigure les « biographèmes » des personnages des pièces ultérieures, comme par exemple celui de « L'Avant-dernier des hommes », épisode du volumineux roman théâtral *La chair de l'homme* repris isolément au théâtre des « planches » par Claude Merlin dans une mise en scène de Claude Buchvald en 1997 au Théâtre d'Évreux.

La fonction de ces « biographèmes » (SC, p. 169) est narrative. On a vu que *Le discours aux animaux*, le seul texte non théâtral de Novarina, exploite jusqu'à ses limites cette appropriation particulière d'un genre narratif, le monologue intérieur, qui a repensé l'inscription de la parole dans un sujet supposé l'enclorre alors qu'au contraire, il en est débordé. L'apport particulier de Novarina à cette problématique relève, à mon sens, de cette alternance entre le scriptural et le scénique qui maintient, dans le passage réciproque de l'un à l'autre, la même cohérence énonciative. En effet, on observe la même tension dans les dialogues et les monologues, théâtraux ou non, entre la voracité égocentrique du corps et l'impersonnalité sacrificielle de la parole. Au théâtre, le monologue vise habituellement, selon les règles de base du genre dramatique, à faire entendre de vive voix la pensée intérieure d'un personnage qui l'extériorise alors qu'il est seul sur scène; de cette façon, les spectateurs, ces destinataires secrets, partagent ses états d'âme et connaissent ainsi une partie de l'action dissimulée aux autres personnages. Cette partie de l'action est bien sûr nécessaire au bon déroulement de l'intrigue. Quant au monologue intérieur, confiné à la seule page, s'il s'extériorise, c'est en l'absence de l'objet de l'énoncé, et le destinataire ultime – si l'on omet la visée purgative adressée à soi-même dans l'absolu –, le lecteur, n'est qu'accidentel et secondaire, comme la lettre par rapport à la voix ou au discours intérieur. Le lecteur et la trace écrite sont pour ainsi dire hors de la fiction, en d'autres mots, profanes et impurs. Décalé et déphasé par rapport au moment originaire de l'énonciation, l'espace scriptural du monologue intérieur ne devrait donc pas se transposer au théâtre dont le lieu relève de la pure performance, selon la terminologie de Zumthor. Cela se réalise pourtant dans le théâtre des paroles, de manière systématique même. Le retrait total de l'illusion représentative en jette d'abord les fondements. La conscience du jeu théâtral qui s'y superpose empêche les acteurs d'ignorer la présence des spectateurs en plus de rendre futiles les règles de mise en scène de la double énonciation théâtrale propre au monologue puisqu'il n'y a plus d'intrigue et lutte entre des actants pour l'obtention d'un objet et donc aucun

motif ne masque des intentions honteuses ou intéressées. L'exhibition des acteurs est ainsi totale, Novarina écrit qu'ils se présentent sur scène « anatomie ouverte » (LC, p. 131). Sur les planches, le personnage a une fonction très limitée puisqu'il n'y a pas, dans le théâtre des paroles, d'histoire narrée sur le mode du *showing*, du moins quand on considère une pièce dans sa totalité. Sans s'intégrer à un parcours narratif aisément identifiable, des corps parlent simplement d'eux et de la parole qui les investit. Mais le rejet de la vision unificatrice du narrateur fondamental ne devrait-elle pas, au contraire, réaliser un simulacre idéal de mimésis au lieu de contribuer à son retrait? Effectivement, en faisant comme si son jeu se présentait dans l'immédiateté l'acteur réunit dans son corps l'objet de l'énoncé et le sujet d'énonciation : les conditions du *showing* étant ainsi remplies, le monstreur peut déloger le narrateur fondamental et donner lieu à la représentation libre de conscience focale, selon la terminologie de Gaudreault, où n'interviennent plus que les trois instances de la performance, c'est-à-dire l'interprète, l'auditeur et le texte. Sans revenir pour autant sur les raisons du clivage entre énoncé et énonciation, expliquées au chapitre précédent, il faut observer que, chez Novarina, tant le récit scriptural que le récit scénique soulignent avec force l'absence de l'objet de l'énoncé même en situation (simulée) de mimésis. La suppression de la voix profitant à l'instauration d'une autre Voix négative, nécessaire à la métaphysique de l'origine selon Agamben, va de soi pour le monologue intérieur matérialisé par un signifiant écrit, une trace dont le corps ou l'objet s'efface afin de créer le manque essentiel de fondement. Au théâtre, où tout est dialogué et gestuel dans l'instant de la représentation, le processus d'affranchissement du corps nécessite bien sûr d'autres stratégies, sans quoi il y aura justement toujours impression de mimésis. Tout d'abord, on annule l'opposition intérieur/extérieur, donc aucune pensée comme un monologue n'est intériorisée, la parole est ainsi exclusivement sonore. Ce qui ne s'entend pas n'existe pas dans un secret individuel. Mais le corps nécessaire à l'émission d'une réplique n'est pas pour autant présenté, même dans l'espace de la fiction, comme le créateur de sa parole dont l'altérité reste toujours fondamentale. Le théâtre des paroles renverse au contraire les règles du

phonocentrisme où la proximité du corps témoigne d'une immédiateté naturelle et positive, près d'une vérité métaphysique présumée. Ainsi, le corps n'y est pas une présence que l'on remplit, il est une absence vide et trouée à l'instar d'un pantin où passe une parole impersonnelle, dans la mesure où, évidemment (mais ce n'est pas une évidence), son Auteur, Novarina-Dieu, n'écrit pas ses textes. Cette autre métaphysique, négative, se concentre dans l'acteur puisqu'il est le plus apte à l'expérimenter. En effet, il doit démontrer que son corps est, comme le gramme pour les « puristes », un signe déchu et impur, dont le sacrifice chantera l'avènement désincarné, dans ce monde inversé et – faut-il ne jamais l'oublier – parodique et carnavalesque, du Verbe, c'est-à-dire l'absence au fondement de son origine. « C'est l'absence de l'acteur qui frappe, pas sa présence », lit-on dans *Pour Louis de Funès* (TP, p. 121). Il y va donc de son sacrifice ou d'un travail improductif, qui n'est pas un châtement mais une loi implacable, impartiale et divine, que le théâtre précipite simplement. Le corps se réduit ainsi à un signe second qu'on purifie dans la « combustion » de la parole pour le rendre propre à son outre-passage vers le sacré « désacralisé » de l'absence. Il faut, dit un impératif novarinien, « brûler toutes les effigies de la tête de l'homme » (TP, p. 124), entendons par là les acteurs et le spectateur lui-même puisque la disparition du quatrième mur l'oblige : « Frégoli : Sur la table de la scène, le premier sacrifié c'est le personnage, le deuxième, c'est l'acteur, et le troisième, c'est toi, spectateur. » (SC, p. 171)

### **Le sacrifice dans *L'origine rouge***

Les biographèmes ne sont donc pas tout à fait des monologues ou des tirades à cause de leur statut énonciatif original. Ils racontent néanmoins quelque chose même si, considérées dans leur ensemble, les pièces, elles, échappent aux lois de la mise-en-intrigue. Comme le discours métaphysique, qui, lui, est inversé et négatif, le biographème est mis aussi en porte-à-faux, car il parodie la véritable biographie où la

vie d'une personne est racontée pour en faire une histoire signifiante. Chez Novarina au contraire, la personne seule ne compte pas, sinon que dans sa disparition et son retrait. L'individu, insignifiant, rejoint simplement le calcul des chiffres, corollaire mathématique de la liste, qui comptabilise l'hécatombe du temps mortel, comme le disent en chœur ou « en bourrasque » les personnages de *L'origine rouge* : « Défaisons le temps! Resurgissons-y! Précipitons le temps! Croupillons-le! Vérifions le temps! Écourtons-le! Dépassons le temps! Ô temps, va pas céder! Dilatons le temps! *Chansons d'la matière mortelle* : en voici une, en voici deux! Hululons le temps! Épandons le temps! Le temps est sans défaut! Diluons tout d'dans! Numérotons le temps! Le temps ne dure que trop! 1, 2, 3! 1, 2, 3! » (p. 180-81) Dans *Pendant la matière*, Novarina explique que sa « passion » des nombres relève de leur proximité avec l'origine puisque ils permettent l'accès au tout début de la série :

Au commencement, on ne pensait encore qu'en pulsations, en battement de chiffres. On a compté avant d'avoir la parole. Tout au début, il n'y a pas *un mot, plus un mot, plus un mot*, mais immédiatement la forêt de tout. On a dû commencer par compter et chercher à entendre ce que le temps veut dire; comme les enfants qui veulent un jour compter jusqu'au bout; comme Adam, le vieil animal parlé, captif du temps, l'énumérant et commençant par l'énoncer : c'est le premier animal du monde qui a compté avant de parler et nommé à la suite toute la création des animaux défilant devant lui (p. 19).

En nous identifiant, le nombre nous sort de la masse informe et chaotique (la « forêt du temps ») pour aussitôt nous plonger dans le drame du temps mortel où nous défilons un par un, en ordre. Au plan de l'espèce, il va de soi que les chiffres, à condition de ne pas avoir perdu leur compte et leur cours, sont plus favorables à l'imagination du commencement, du « premier animal », Adam comptant et nommant. Pour se rendre à « l'autre bout » de la série ordinale tournée vers l'avenir, cela exigerait toutefois qu'on les épuise alors qu'ils sont infinis; conscient de cette impossibilité, Novarina nomme ainsi mieux « L'avant-dernier des hommes » - mais « avant-dernier » n'est déjà plus tout à fait similaire à un chiffre même si le mot renvoie à un rang occupé dans la série. En résumé – qui va de soi –, un



commencement implique une fin. Dans le théâtre des paroles, la durée qui sépare ces deux instants est extrêmement féconde et « germinative », dit Ramat à la façon de Novarina<sup>29</sup>. « Le temps est un volume », écrit aussi le dramaturge (DP, p. 172), que meuble la parole pour éloigner et distendre les extrémités de la série comme on le fait – mais en précipitant leur arrivée – au théâtre, que la mort n’effraie pas (comme dans le rituel du jeu au sens de Caillois, où la foi au sacré est mise en suspens). Si les chiffres comptabilisent l’hécatombe perpétuellement renouvelée du temps, la parole fait cependant prendre conscience à chacun de sa mort « personnelle » et singulière venant s’ajouter à ce sacrifice à grande échelle. Le théâtre des paroles se tient au cœur de cette tension entre singularité et insignifiance de sa petite mort individuelle dans le charnier universel : le Christ étant en chacun de nous par erreur, l’acteur vient accélérer son martyre sur les planches en offrant son corps aux spectateurs. La scène permet de soulager l’attente de la venue de notre fin, seule Apocalypse imaginable, dans le rire cruel où l’Autre, ce « mouton » (OR, p. 162), meurt à notre place pour nourrir la voracité de la liste dans l’attente de la nôtre qui la bouclera, un jour...

Dans la première scène de l’acte des quadrilles dans *L’origine rouge*, « Une Femme par la fenêtre » dialogue avec « Le Personnage du corps », qui s’efface pour être remplacé comme si de rien n’était par « Jean Terrier » en plein milieu d’une réplique. Il y est question de l’enfantement et de la naissance. Par exemple, la « Femme par la fenêtre » est tantôt appelée « Madame », tantôt « Mère » par « Jean Terrier » (OR, p. 54), le texte soulignant ainsi les rôles sexués des personnages de même que l’aspect biologique de la reproduction. Après qu’ait passé sur la scène une poussette d’où surgit la plainte d’un bébé avec la « grosse voix » du « Bonhomme Nihil », « Une Femme par la fenêtre » commence une tirade en affirmant que « [s]a tête accouche maintenant toute vive d’une pensée » (OR, p. 52). À la fin, elle s’adresse à Dieu lui promettant de se vider pour lui « joyeusement [...] de [s]on sang

---

<sup>29</sup> Dans *Devant la parole*, on lit que la langue a une « force germinative » (p. 59).

sanguinum ». Rappelant l'impureté de la chair, la présence souillée de l'enfant dégoûte la mère qui souhaite oublier et transcender son corps en accouchant plutôt d'une pensée pure dans la joie du sacrifice. Le sang dont elle se vide en prière est, par ailleurs, souvent, dans *L'origine rouge*, le phore du thème de la parole, ruban qui s'écoule liquide entre les dents des parleurs (par ex. : OR, p. 72). Ainsi, le sens littéral du paradigme du corps gêne les personnages qui, comme le montre la scène décrite ci-dessus, le rejettent, les pères biologiques étant interchangeable et l'enfant, fruit du coït, un anti-personnage. *L'origine rouge* propose en fait une autre matière que Novarina nomme « physique des fluides<sup>30</sup> », où le récit des genèses familiales, notamment les biographèmes, sont déconstruits au profit d'une histoire désincarnée. Le début de *L'origine rouge* effectue d'emblée cet affranchissement. Il convient de le résumer.

Sans titre, l'acte d'ouverture de *L'origine rouge* compte trois scènes : la première, un prologue, aussi sans titre (OR, p. 7-11), la scène 1 intitulée « Promontoire » (OR, p. 11-12) et la scène 2, « Auprès de la fontaine des géniteurs » (OR, p. 13-15). D'entrée de jeu s'inscrit le thème du déversement, la première réplique du prologue étant attribuée à « Une Nymphé » « *versant ces liquides* », indique une didascalie. Obscure, cette réplique débute par deux assertions en latin, prononcées ensuite en français, qui dressent une analogie entre l'agate retenant la lumière et la mamelle, le lait. On remarque l'emploi, dans la didascalie, d'un adjectif démonstratif au lieu d'un adjectif possessif ou indéfini, les liquides indéterminés comme le personnage – à cause de l'article dans son nom – réfèrent à un contexte inexpliqué ou immédiat. La mise en scène pourra exploiter ce flou sémantique en proposant un symbolisme élémentaire qui ne corrigerait pas pour autant l'imprécision. Néanmoins, le texte pris en soi, ces liquides renvoient de toute évidence à la parole dont ils sont, dans *L'origine rouge*, une métaphore, à condition

<sup>30</sup> Valère Novarina (entretien), *Scherzo*, p. 9.

d'y lire aussi, ici, une métonymie généralisante du sang. La suite du texte le permet, comme on l'a vu plus haut. S'ensuit la réplique de « L'Évangéliste », une variation de la précédente puisqu'il prononce d'abord l'antithèse « La lumière nuit », rappelant l'agate contenant la lumière, et qu'après, il récite une généalogie latinisante de l'évolution de l'espèce humaine, de ses origines préhistoriques jusqu'à l'homo sapiens sapiens. Comme dans *Vous qui habitez le temps* ou dans *Le drame de la vie*, le début de *L'origine rouge* s'inspire de la Genèse sur un mode parodique. Vide, le théâtre, plongé dans les ténèbres, s'ouvre à la lumière puis au peuplement, « L'Évangéliste » dit bien d'ailleurs, avant de réciter sa liste, « Entrent... », transposant ainsi une action proprement scénique dans le temps mythique de la Création. Ayant nié laconiquement l'existence de l'homme dans la réplique suivante où il fait son entrée, « L'Anthropoclaste » – l'iconoclaste de l'Homme comme dit son nom – se fera ordonner de se taire et de peindre par « L'Évangéliste ». Débute alors la dernière tirade du prologue, une annonce anaphorique « Louis peint » toujours suivie du titre ou de plusieurs titres d'un tableau entre guillemets. En guise d'exemple, je cite les trois premiers, il y en a trente-deux au total : « “Chapelet de la vitesse” », « “Escale aérienne des pénitents” » et « “À la conquête du tonnerre” ». Ce peintre, un autre Louis après Louis de Funès, réfère à Louis Soutter, un des artistes majeurs du Musée de l'Art Brut de Lausanne, déjà évoqué par Novarina dans *Devant la parole* (DP, p. 64). Le dramaturge a aussi signé un texte en l'honneur du peintre dans le catalogue d'exposition *Louis Soutter. Si le soleil me revenait*, « La main<sup>31</sup> », que reprend en partie la tirade de « L'Anthropoclaste ». Joué par Léopold von Verschuer<sup>32</sup>, « L'Anthropoclaste » prononce les noms des toiles tout en feignant de les dessiner avec un long bâton sur le sol, mais la parole n'accompagne pas

<sup>31</sup> *Louis Soutter. Si le soleil me revenait* (catalogue d'exposition), Paris, Centre Culturel Suisse, 1997. Le texte de Novarina réfère à la période de la peinture au doigt, la dernière du peintre, au moment où, cloîtré dans un asile de vieillards, on lui retire ses pinces entre autres mauvais traitements.

<sup>32</sup> Je tiens ces informations du documentaire *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire* qui montre quelques extraits des répétitions de *L'origine rouge*, en présence de Novarina, metteur en scène.

nécessairement le geste désynchronisé. En désignant ainsi le décor – des toiles rouges déroulées sur le sol et les murs marquées par des traits noirs grossiers dont certains représentent des silhouettes humaines un peu à la façon de Soutter –, le personnage appelle, après la lumière et les hommes, l'espace. À ce moment, ses conditions étant réunies, le théâtre peut avoir lieu, et le prologue finit donc. En somme, on remarque dans ce court passage une similitude dans les actions des trois personnages : « Une Nymphé », « L'Évangéliste » et « L'Anthropoclaste ». Chacun évoque à son tour des choses absentes, parfois nombreuses (l'agate, le lait, l'entrée de l'espèce humaine dans son évolution et des tableaux), qui ont comme fonction paradoxale de créer un monde scénique alors qu'on les nomme ou les énumère déjà d'une scène. C'est que dire vaut mieux que voir dans le théâtre des paroles, qui s'appelle, aussi, celui des oreilles, dans les premiers essais. De telle sorte que le défilé des titres des tableaux de Soutter, par exemple, a le même pouvoir figuratif que les oeuvres peintes, à condition d'entendre l'équivoque « Louis / l'ouïe » puisqu'il est connu qu'on peint « par les oreilles » chez Novarina (TP, p. 9)<sup>33</sup>.

Comme dans *La scène*, dont la structure est similaire à *L'origine rouge*, les spectateurs sont interpellés dès la première scène suivant le prologue. Dans *La scène*, on sait que « Trinité » doit donner le nombre exact à chaque nouvelle représentation (voir notre deuxième chapitre). Tandis que dans *L'origine rouge*, « Le Contresujet » demande au « Bonhomme Nihil » ce que l'on voit d'ici, c'est-à-dire des planches qui sont l'équivalent d'un promontoire, tel que le rappelle le titre de la scène 1. L'autre

---

<sup>33</sup> Ces analogies sont celles de Bernadette Bost dans « L'ouïe peint : la voix et la vision dans l'oeuvre de Valère Novarina » dans Pierre Jourde (dir.), *La voix de Valère Novarina. Actes du colloque de Valence*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'écarlate », 2004, p. 129-130. À titre d'exemple supplémentaire, on lit Novarina expliquant son travail d'écriture de cette façon dans *Devant la parole* : « Je travaille au mur; le texte est rassemblé en grands rouleaux puis affiché à la verticale. Je travaille en couleurs, dans l'espace, au milieu du texte en banderoles, en grandes guirlandes; je me promène dedans; j'écris en arpentant le livre. Il est comme peint. J'ai eu souvent l'impression, en tournant et retournant dans mon livre, d'avoir changé vraiment de lieu, d'avoir quitté une scène reconnue et d'inventer la littérature pariétale... On change un mot – et un mot *autre* est comme une minuscule tache de rouge qui vient faire résonner différemment tout l'ensemble chromatique. » (p. 60)

répond : « des citicoles, des urbinoples et des malheureux » tout en regardant les spectateurs comme s'il s'adressait à eux<sup>34</sup>. Au fil de leur dialogue, « Le Contresujet » et « Le Bonhomme Nihil » mentionnent d'autres peuples et populations contemporains aux spectateurs, dont les noms sont aussi des inventions lexicales. Ils décrivent leur vie identique en la caricaturant, réduite à la consommation capitaliste, centrée sur l'automobile, s'en allant « pétaradant et f[aisant] de la fumée », mangeant à toute vitesse comme sur une autoroute. Puis, ils comparent, à la fin de leur courte scène, leur voiture à un cercueil calfeutré. Ainsi, la scène du « Promontoire », adressée en bloc aux spectateurs, actualise la tirade de « L'Évangéliste » dans l'ouverture puisqu'elle complète sa liste de la genèse de l'homme par l'ajout des populations modernes. « [T]oujours et partout le même drame, le même décor, sur la même scène étroite », dit « L'Anthropoclaste » après avoir nié l'existence de l'Homme dans l'ouverture. De même que « L'Évangéliste », fier et pompeux porte-parole de la théorie de l'évolution de l'espèce, il motive lui aussi l'identification des spectateurs au temps primitif à l'exception qu'il croit en la continuité de l'origine, indépassable : « Pour remplir l'étendue, la nature doit répéter à l'infini chacune de ses combinaisons originales », ajoute-t-il. En niant l'affirmation de « L'Évangéliste » qui proclame sentencieusement l'arrivée de l'Homme, « L'Anthropoclaste » instaure d'entrée de jeu un mouvement structurant de la poétique novarinienne basée sur la rencontre des contraires. En effet, il s'adresse du promontoire aux spectateurs en leur tendant un miroir déformant où ils se reconnaissent pris en faute. Cette identification négative visée par la charge provocatrice qui affirme que leur vie est une mort introduit une séparation entre la scène et la salle, souillée par le contact de l'impure voiture-cadavre.

En réponse à cette contamination, la scène 2, « Auprès de la fontaine des géniteurs », distingue le pur de l'impur tout en identifiant l'origine qui ne doit pas

---

<sup>34</sup> Selon Didier Plassard dans « La scène se joue au présent d'interpellation » dans Pierre Jourde (dir.), *La voix de Valère Novarina. Actes du colloque de Valence, op. cit.*, p. 57-76.

être mélangée, comme le sacré, au profane. À l'instar de la première scène de l'acte des quadrilles (commentée ci-dessus), le thème de l'enfantement y est introduit par le personnage d'« Une Femme par la fenêtre » (d'ailleurs, ce nom ne s'expliquerait-il pas par le sens anatomique de fenêtre : les ouvertures de la paroi interne de la caisse du tympan, métaphore du ventre-matrice, ici?). « Panthée », avec qui elle dialogue, présente, dès sa première réplique, les « fontaines de la perdition », récupérant le paradigme des liquides du prologue. Elle niera ensuite qu'il y coule des objets de dégoût, c'est-à-dire le lait maternel et le lait paternel, tel que le propose « Une Femme par la fenêtre », dès lors confuse, car ces fontaines – comme l'indique le titre de la scène – sont celles des géniteurs à ses yeux. « Panthée » explique plutôt que les « géniteurs sont nos noms » qu'elle énumérera à la demande de l'autre personnage, bien qu'elle refuse d'abord de le faire ou feigne plutôt de le refuser – en réalité, elle ne fait que répéter machinalement « Non » au début de la plupart de ses répliques depuis le début de la scène, mais cette fois-ci le texte insiste en plus sur l'équivoque « non / nom » où l'homophonie, fortuite et gratuite au plan du système de la langue, réunit de façon motivée des signifiants homophones aux sens distincts : « Non. Voici les noms de leurs noms : l'anthropodule, l'homme témoin de l'homme, l'anthropothiandre, l'homme tenant de lui, le danseur *Desum*, [...] l'homme par la fenêtre. » Cette genèse rappelle celle de « L'Évangéliste » dans le prologue. Elle se termine cependant en évoquant l'opposé sexuel de la « Femme par la fenêtre », actualisant ainsi toujours le thème de la scène, l'enfantement. Convaincue à la fin de la scène par « Panthée » que la genèse des hommes se passe des corps immondes, « Une Femme par la fenêtre » répondra à une première question de « Panthée » qui vient vérifier, d'une certaine manière, si l'élève a bien compris sa leçon. « Comment vous appelez-vous? », lui demande-t-elle, ce qui, dans sa logique nominative, constitue réellement un baptême, voire une naissance. L'autre répond qu'elle n'a pas de nom, donc elle est « Jean sans nom. Johannes sine nomine ». Satisfaite de cette réponse, « Panthée » confirme l'entrée d'« Une Femme par la fenêtre » dans la vie de la langue en la nommant à son tour : « Vous êtes Jean sans forfait des géniteurs. »

« Sans forfait des géniteurs », dit-elle. En d'autres mots, sans la souillure du crime de la chair. (Re)nommé comme on corrige ou efface une erreur, le corps du personnage, séparé et affranchi de sa filiation biologique et de la matrice maternelle trompeuse, entre purifié sur les planches : il y va donc là de son rituel de passage, impératif pour tout acteur novarinien, vers le sacré dérisoire des planches désincarnées. « Panthée » affirme que ce sont les lois du « Umonde », un monde à l'envers où, bizarrement, l'absence vaut une présence et où ne pas avoir de nom, c'est avoir un nom. Dans cet « Umonde » théâtral, le sang sacrificiel se répand donc avec joie, tout comme la parole à quoi, d'ailleurs, il se réduit.

### **Du bas vers le haut**

Au chapitre précédent, on a remarqué que le statut énonciatif du monologue intérieur, la forme dialoguée du récit – qui n'est pas celle stricto sensu du roman – éloigne l'instance de l'énonciation de l'objet de son énoncé. Comme pour la lettre par rapport à la voix, une distance s'installe entre les deux espaces, séparés de façon définitive. La pureté de l'origine est pour ainsi dire perdue dans son passage altéré vers la trace, son substitut matériel et déchu. Plus l'origine est éloignée dans le temps, plus la lettre qui la remplace est orpheline et donc oublieuse de sa filiation réelle, de sa genèse. Le théâtre de Novarina recherche en effet ce rapport au temps qui condamne à une espèce d'errance dans les limbes d'une Histoire sans origine, c'est-à-dire sans Père ni Mère. Le début de *L'origine rouge* nous montre bien comment ses personnages s'affranchissent de ce passé trop charnel, eux qui ne sont que des parleurs sans nom filial ou familial. Pour cela, il faut se purger de la matrice maternelle qui, en réalité, n'est pas l'origine. Celle qui compte véritablement, dans le théâtre des paroles, est plutôt notre entrée dans la parole, dont la portée est transcendante. La perte de cette première origine, celle de la Viande, est donc positive ici, le manque que son effacement introduit étant conditionnel à l'accès à la seconde, rédemptrice, qui se manifeste par l'absence de la Voix ou du corps qui l'émet – voie négative qu'Agamben a théorisée. Le sacrifice du corps impur de

l'acteur corrige en fait cette erreur d'une manière qui emprunte d'ailleurs au registre du comique. Avec le rire, on empêche l'identification du spectateur au monde simulé de la scène. Le rapport entre les deux n'a donc rien du sacré que commande la foi religieuse, telle que Caillois l'entend. Le « Umonde » théâtral agit plutôt comme un « exorcisme » (au sens de Zumthor); en brûlant sur les planches l'effigie de l'homme, l'acteur-marionnette, pour faire ressortir de sa matière impure la seule parole dont il n'est pas le maître, la fracture entre le Verbe désincarné et la Viande en trop devient visible pour le spectateur. En lui devrait naître ainsi le sentiment que la parole le dépossède de sa personne, le coupe de son ego, cette illusion comique que le théâtre représentatif mime sur les planches comme si des vies s'y jouaient, une saga familiale ou, voire, la marche d'une nation. Mais on a vu que pour faire naître à soi-même et pour tous cet autre de la langue, le travail requiert méthode, cruauté et sang froid en ce qu'il est infini, indénombrable, puisqu'il se recommence toujours et à chaque fois qu'un nouvel Adam sort d'une Mère, d'où l'impression qu'une Hécatombe survient à chaque représentation théâtrale. À vivre sans Histoire, on se perd dans la répétition et dans la recherche impossible d'un Père inexistant, en d'autres mots Dieu, l'objet novarinien de notre prochain chapitre.



## CHAPITRE IV

### DIEU : UIDE

Supposons que, bon platonicien, vous racontiez une histoire. Il vous faudra alors éviter forcément le mensonge de la mimésis et adopter l'objectivation de la diégésis. Tendancieux à vos heures, vous situerez votre intrigue sur une scène de théâtre. L'action sera principalement muette, ainsi vous éviterez le premier piège de l'illusion mimétique, celui des dialogues et de la parole vive des corps. Votre narrateur, lui, votre alter ego, racontera la pièce dont il a été témoin au passé, avec distance et recul, et ne délèguera jamais sa parole en évitant à juste propos le discours direct, si de rares dialogues méritent d'être rapportés dans son compte rendu, bien évidemment. Puis après tout, rien ne vous empêchera, si vous êtes à la fois laconique et plus platonicien que Platon lui-même, d'écrire la chose en la résumant et en la réduisant à l'excès : une pièce de théâtre a eu lieu. Inspiré, vous savez que, dans *Palimpsestes*, Genette a écrit, au sujet de *La recherche du temps perdu*, qu'on pouvait, selon ce raisonnement et avec le même souci d'économie, la condenser, cette longue recherche, en une seule et pauvre phrase : « Marcel devient écrivain<sup>1</sup>. » Ceci autorise donc cela. Mais est-ce encore de la littérature quand votre texte (un hypertexte, dirait la narratologie) amaigrit de façon aussi minimale un texte antérieur (son hypotexte)? De plus, ici, la parole antérieure ne serait-elle pas la cause d'un certain embarras pour l'approche absolue (et certes approximative dans cette exposition théorique) de la diégésis? En fait, son narrateur est-il toujours déjà condamné à travestir une origine ou un référent – qui, eux, ne sont pas

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 341.

nécessairement de l'ordre du verbal ou du littéraire, par ailleurs? Dans *Figures III*, faire le récit d'événements tout en respectant les modalités de la diégésis consiste à rendre présent un truchement, un regard intermédiaire, par une voix narrante. Il correspond, affirme la théorie genettienne, à ce maximum d'informateur un minimum d'informations. Le narrateur est un encombrement nécessaire en ce qu'il évite l'illusion de la représentation, à condition de croire en une idéalité, évidemment, et donc, qu'il y aurait quelque chose, de l'ordre d'un événement premier, à dire. N'étant pas celle des dieux, notre langue, imparfaite et manquant de transparence, creuse inmanquablement un écart et crée une distance entre cette chose à dire – le réel supposé – et notre désir de la saisir sous les formes voilées et opaques du discours. Bref, l'approche que vous préconisez relève d'une méfiance teintée de déception à l'endroit de votre parole et de son pouvoir d'évocation. Votre corps, quant à lui, le narrateur s'y substitue entièrement, le gommant donc derrière une voix désincarnée, mise à distance physique et temporelle des choses dont elle raconte la présence historique ou balzacienne, le modèle du genre.

Peu importe que votre perspective adopte une focalisation zéro, interne ou externe, ainsi que votre statut par rapport à l'histoire racontée, en tant que narrateur vous serez toujours l'autre de cet univers fictif. C'est-à-dire que le temps de l'histoire et le temps de la narration ne coïncident pas dans l'immédiat, l'un étant irrémédiablement second. La poétique du récit (moderne) tel que l'entend Rabaté<sup>2</sup> résout toutefois ce problème en produisant un « narrateur-locuteur », un « parleur-simulé » : « C'est que les récits en question, ces fictions de voix [comme *La chute* d'Albert Camus, *L'innommable* de Beckett ou *Les bavards* de Louis-René des

---

<sup>2</sup> L'homonymie des termes pouvant provoquer des malentendus, il faut préciser ici que le mot « récit » employé par Rabaté amalgame les catégories du discours et du récit de Benveniste. On sait que, pour Benveniste, le discours renvoie à une situation d'énonciation et que le récit renvoie à la narration « conventionnelle », où il y a clivage entre le temps du récit et le temps de la narration. Le narrateur, dans le récit au sens de Benveniste, est une non-personne alors que c'est exactement le contraire chez Rabaté, lequel est néanmoins redevable de ces catégories linguistiques. Nous en reparlerons plus loin dans ce chapitre.

Forêts], écrites à la première personne et qui aspirent à trouver le juste rapport du sujet narrateur à lui-même, proposent en fait des mises en scène de leur propre production<sup>3</sup>. » Donc, en supprimant l'intrigue, le hors-lieu achevé de la diégésis, il ne reste rien à raconter de ce réel « épuisé » qu'une théâtralité – Rabaté écrit « mise en scène » – de la prise de la parole ou de l'écriture : *vous* parlant de votre parole à l'instant où elle surgit. Vous diriez donc « je », ici et maintenant, plutôt que « il », autrefois. Ainsi, l'évolution des formes littéraires permettrait le retour victorieux de la mimésis? Pas tout à fait (du moins, si l'on associe à cette posture un pacte de foi irréductible en la chose dite), car la voix narrative du récit moderne a conscience de son existence factice, désacralisée dirait Caillois, qui se dérobe volontairement au « réel ». Persistant malgré tout dans votre désir de raconter quelque chose – l'histoire d'une pièce de théâtre –, avec un recul platonicien mais ne pouvant plus feindre que « cela a été », votre narrateur parlera au présent comme si deux interprétions s'offraient à vous, lecteur, selon votre allégeance à Balzac ou à Beckett : d'un côté, le temps de la narration sera interprété comme un présent historique tandis que, de l'autre côté, il le sera comme celui d'une simultanéité. Vous maintiendriez, quant à vous, l'ambiguïté à ce sujet. Il sera d'ailleurs fort difficile de trancher pour le lecteur entre ces deux postures puisque le regard qui décrit l'action de la pièce face à la scène, donc du côté des spectateurs, ne s'exprimera ni au « il » ni au « je ». « Quand le rideau s'ouvre, la première chose que l'on aperçoit depuis la salle est un personnage vu de dos, assis à sa table au milieu de la scène vivement éclairée. » Comme on le constate dans votre phrase d'ouverture, vous avez opté pour le « on », cet « être sémantique énigmatique<sup>4</sup> » de la langue française, sans caractère d'unicité et ne désignant aucun groupe défini. Le référent de ce pronom personnel est pour ainsi dire fantomatique. L'absence-présence qui caractérise le « on » évite que votre

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 8 et 20.

<sup>4</sup> L'expression est d'Alain Berrendonner dans *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1981, p. 58. Lequel ajoute au sujet de ce même pronom personnel : « Dépourvu de toute marque de nombre (a fortiori d'unicité) et de toute marque de personne, ce pronom se trouve apte à désigner déictiquement n'importe quel ensemble d'être animés, qu'il ne situe pas par rapport à la situation d'interlocution et les rôles qui y sont distribués. » (p. 44-45)

texte s'intègre à une situation de discours qui, elle, exige la présence de deux personnes, « je » et « tu », mais elle évite aussi la pure non-personne balzacienne que préconise la narration externe, car le « on » n'a pas le corps complètement évidé, de la « pâte » humaine peut le remplir. Bref, la condition du récit moderne du juste rapport du narrateur avec lui-même posée par Rabaté n'est pas remplie à cause de ce choix pronominal équivoque.

Court, votre texte, une nouvelle en fait, créera sa chute en trompant les attentes sur l'identité du « on ». En effet, tout au long de son développement, on assimile par déduction le pronom aux regards des spectateurs face à la scène. Comme si, par conséquent, la pièce avait véritablement lieu avec le texte : le lecteur se mettant dans la peau du spectre pronominal. Mais une surprise l'attend quand, vers la fin, une voix surgit, par le biais du discours direct, de la salle, et que le narrateur délègue contre toute attente sa parole. Un metteur en scène s'adresse à l'acteur : « Moins vite », lui dit-il. Ainsi, il ne s'agit pas d'une représentation mais d'une simple répétition. De par le fait même, il n'y a point de spectateurs dans la salle, votre présence, ici, n'est donc qu'hypothétique, voire inopportune. Quant à la non-personne du narrateur externe, elle raconte l'action sans y participer. À la toute fin, l'acteur donnera sa première réplique, à trois reprises même puisque l'ayant prononcée d'abord indistinctement, le metteur en scène lui demande deux fois de la reprendre plus fort : « À présent, ici, ma vie, encore... », dit-il. En plus de celle du narrateur s'ajoutent alors ces deux voix qui appartiennent au temps de l'histoire. Dans sa manifestation répétée, celle de l'acteur souligne d'ailleurs sa distance avec le temps de la narration (et donc avec le narrateur) par l'emploi de déictiques (« à présent », « ici ») qui renvoient à sa situation de discours sur la scène, à son jeu théâtral. Mais qu'il doive reprendre jusqu'à trois fois sa réplique marquerait peut-être son malaise sur la consistance de sa présence tout comme celui du metteur en scène qui, peu convaincu, la remet en doute, tout cela dans un univers textuel qui rejette au fond l'illusion mimétique et qui discrédite la teneur des paroles vives, de piètres faux-

semblants. Ceci nous amène à tenir pour « vrai » l'autre temps, celui de la narration, mais qui est tout aussi incertain puisque, entre autres, il repose sur la personne indéterminée du « on ». Enfin, votre littérature nous semble au bout du compte bien évanescence...

Lecteur, qui n'êtes pas dupe, vous savez sans aucun doute que vous n'avez pas commis cette faute. La paternité de ce texte en rien fictif, qui s'intitule sèchement « Scène <sup>5</sup> », revient plutôt à Alain Robbe-Grillet, dans *Instantanés*. L'introduction de ce chapitre n'est donc qu'à son tour une mise en scène et qui, par un jeu pronominal, actualise avec excès la fonction conative. Cet artifice ne trompe personne par ailleurs, c'est-à-dire que vous ne vous êtes senti d'aucune façon visé par ce « vous » de papier, voire de convention. Ainsi, entre le sujet de l'énonciation, qui n'est pas moi, et son interlocuteur silencieux s'est glissé hors lieu un tiers, « vous », qui êtes passé plus ou moins indifférent ou concerné sur les traces de ma parole inspirée par un hypotexte. « Scène » de Robbe-Grillet, dont le résumé jusqu'à maintenant n'est encore que partiel, s'inscrit aussi et à sa manière Nouveau Roman dans cette perte d'identification du pronom à un référent. À l'intérieur du récit, l'incertitude règne en effet sur la composition psychophysique des deux personnages en plus de celle du narrateur dont la figure humaine est davantage incertaine. À ce sujet, on a vu particulièrement que le seul personnage de la pièce de théâtre simulée doute de sa consistance. Réduit à une pure présence de l'instant théâtral, sans futur ni passé, son « être » se résigne à se savoir là, ici et maintenant, et à reprendre à l'infini sa réplique sans autre portée que la possibilité d'une interlocution à venir, si seulement quelqu'un venait sur les planches pour entamer un dialogue avec lui et le faire exister. Ce à quoi le texte se refuse cruellement. Pour seul répondant surgit une « voix dans la salle » que nous avons identifiée au metteur en scène, ce que le narrateur, moins savant que nous, ne fait pas : « C'est quelqu'un, sans doute, qui parle dans un porte-voix, car les

---

<sup>5</sup> Alain Robbe-Grillet, « Scène », dans *Instantanés*, Paris, Minuit, 1962, p. 49-60.

syllabes résonnent avec une ampleur anormale. » On reconnaît par le « sans doute » le style de Robbe-Grillet qui adopte systématiquement la focalisation externe. Par la suite, cette voix autoritaire deviendra sans plus de distinction un « porte-voix » métonymique. Ce narrateur désincarné, présent dans une salle vide tout en manifestant paradoxalement son absence, ignore le sens global de ce qu'il raconte parce qu'il bute sur les objets et les choses et ne sait partager l'accidentel, la voix, de l'essentiel, l'homme en représentation. À l'opposé du narrateur balzacien omniscient, qui adopte généralement la focalisation zéro, il ne perçoit pas des ensembles finis dans ses personnages mais des surfaces étrangères, obtuses et morcelées (tantôt une voix, tantôt une tête tournée vers la droite) sur lesquelles son regard ignorant rebondit. La langue seule y mettra de l'ordre mais comme par défaut.

Ainsi, la seule certitude à raconter pour ce narrateur est un « réel » fragmenté duquel il n'arrive pas à saisir, dans la totalité chaotique de ses perceptions, un récit signifiant. Il y a, bien sûr, dans ce désordre, de quoi décevoir le lecteur désireux d'un sens à se mettre sous la dent. Comme le démontre si bien la pensée de Clément Rosset, il arrive que le désir et le réel s'accordent mal, ce que l'espace littéraire – quand il obéit à une logique narrative dont le sens est totalisant – a comme fonction d'ajuster parfaitement. Et si déception il y a de *réaliser* la platitude ou la « monotonie<sup>6</sup> » de l'existence, c'est bien parce qu'un désir originaire lui avait attribué préalablement une valeur qui s'avère, dans « Scène », briller au contraire par son absence. Au fil de son argumentation, Rosset confirme sa thèse de la non-coïncidence du réel et du désir par l'exception miraculeuse, du genre de l'ange Jesrad apparaissant à Zadig hébété. Lorsque, par hasard, le réel et le désir se rencontrent et qu'il y a accord entre eux, comme dans le cas du coup de foudre par exemple, un effet de surprise survient inmanquablement. Le monde semble alors tourner pour les amoureux euphoriques, s'ajustant à leurs pas comme par enchantement ou par magie.

---

<sup>6</sup> J'emprunte cette expression à Clément Rosset dans *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977.

Mais si le couple remercie le ciel le temps de leur idylle, il suffit que l'un d'entre eux interrompe la relation pour que l'autre tourne casaque et maudisse alors l'objet de ses précédentes louanges. Quelque chose pourrait bien lui tomber ensuite sur la tête qu'il y verrait encore un signe du sort qui s'acharne à le poursuivre. Bien sûr, cela serait littéralement surprenant que tout fasse aussi lisiblement sens, remettant ainsi rapidement notre amoureux déçu sur les rails de l'illusion. Aux yeux de Rosset, il serait pour ainsi dire choyé par le hasard qui le conforte, par deux simples coups de bol ou de dés, dans la rassurante et maternante perception d'un monde fait à sa (sur) mesure. On sait qu'habituellement la vie n'arrange pas aussi bien les choses et qu'il faut un geste violent à la Procuste pour forcer le réel afin qu'il rentre bien dans la petite case idéelle qu'on lui aura préparée d'avance. Que les intentions à l'origine de cet ajustement soient bonnes ou mauvaises importe peu, la question, ici, ne relève pas de la morale mais de l'absence ou de la présence d'un principe transcendant.

### **L'exception Ubu ou le « corps-scène »**

Il y a, dans ce travail de réduction, une visée essentialiste. Derrière les apparences se cache une vérité ontologique qu'on doit dévoiler ou démasquer. La réalité dissimule toujours quelque chose, elle est de l'ordre du superflu. Son jeu d'ombres n'est que l'état dégradé d'une origine révolue que le bon philosophe, inspiré par la tradition platonicienne, espère restaurer. Cette posture nécessite toutefois une prédisposition au naturalisme, c'est-à-dire qu'elle suppose d'entrée de jeu que l'ensemble des faits forme un système cohérent que dirige une force. C'est prendre, en quelque sorte, l'effet pour sa cause, où le sens donné à la présentation inédite des choses du monde intègre un ensemble fini qui le définit rétroactivement. Dans cette forme de logique, une violence opère qui ignore par dénégarion les accidents et la singularité des événements au profit d'une pensée absolue, certaine de ses postulats métaphysiques. Le sentiment religieux se nourrit d'ailleurs de ce fonds là, édifiant son système de croyances sur ce socle rationalisant et qui a, de par sa

structure, l'avantage d'apporter sur un plateau d'argent des réponses à toutes les questions, disons, « sérieuses ». Le père Ubu illustre bien - mais par le biais de la farce théâtrale - de quoi retourne ce principe de désolation et de déni du réel lorsqu'on le met outrageusement en pratique. Comme Procuste, l'ogre jarryque se débarrasse des éléments qui perturbent son régime totalitaire, en les faisant disparaître via sa trappe, sa valise ou un trou, tous métaphores du réceptacle du produit excrémental de ses entrailles gigantesques et gloutonnes. Maître d'une pataphysique qui, justement, ne s'occupe pas tant de physique mais de sa virtualité, le père Ubu provoque et ébranle néanmoins le réel en lui imposant un cadre grotesque et imaginaire, qui lui est visiblement inadéquat. Ce qui devient anormal, dans cette vision faussée ou gauchie du réel, c'est alors la normalité même, insaisissable, qui déborde des limites arbitraires, posées sans autre forme de procès comme nécessaires.

Ubu fait disparaître ce qui ne convient pas à sa loi ou ce qui ne la respecte pas<sup>7</sup>. Exacerbé par la matérialité du genre théâtral qu'épouse l'écriture de Jarry dans son cycle ubuesque, ce mouvement d'apparition et de disparition des choses de la scène arrange le déroulement de la pièce, bien sûr, mais aussi littéralement le monde d'Ubu. C'est-à-dire que, comme le lit de Procuste qui forme un espace en creux, un modèle en extension corrigeant un monde imparfait, la scène devient une sorte d'excroissance du corps ubuesque qui, comme on le sait, est commandé exclusivement par son ventre ou, comme le nomme fréquemment Jarry, sa gidouille. Avec son mot d'ouverture maintenant célèbre, la pièce *Ubu roi* démontre bien cet aspect du lieu physique du théâtre présentant un champ organisé par un ventre métonymique, associant la disparition des choses indésirables de la scène à l'expulsion de la matière fécale. Ainsi, se faire roi de Pologne est tout simple, cela

---

<sup>7</sup> Évidemment, la loi d'Ubu est tronquée, elle ne préserve de la loi véritable - répondant d'une éthique et non pas d'une simple volonté individuelle - que son autorité qui, dans cette logique du désordre et de la brutalité totalitaire, se légitime d'elle-même.



consiste à « installer [son cul] sur un trône<sup>8</sup> », selon la mère Ubu, comme on pose quotidiennement ses fesses sur une chaise trouée. On aura vite compris la tournure d'esprit, commode en l'occurrence pour le couple Ubu, qui confond allègrement le conséquent (être roi permet de siéger sur le trône) et l'antécédent (être nommé roi en vertu d'une politique de droits) d'une chaîne causale. Qu'un cul se destine arbitrairement à la royauté illustre en soi l'absurdité de l'idée même de destin. Le père Ubu, bien sûr, n'a que faire de cette absurdité et s'accommode très bien de sa décision arbitraire et de sa volonté toute simple de régner sur un peuple pour le seul but de la chose même. Ce qui ne s'accorde pas à sa volonté n'aura alors qu'à disparaître du lieu du regard rempli par la scène théâtrale, trouée comme la chaise sus-nommée. La troisième scène du premier acte d'*Ubu roi* illustre, par la négative, comment fonctionne ce procédé partial d'épuration. Alors que le père Ubu reçoit le capitaine Bordure à souper dans le but de lui offrir un duché si ce dernier l'aide à renverser le roi Venceslas, il sort de table et de scène prétextant avoir une « idée ». À son retour, il tient un « balai innommable à la main<sup>9</sup> » (on devine que c'est celui des cabinets) avec lequel il souille les nombreux aliments sur la table. Il ordonne ensuite aux partisans du capitaine Bordure qui l'accompagnent de manger ce festin désormais impur. Puis il les met tous à la porte, à l'exception du capitaine, disant du même coup faire son effet, expression quelque peu euphémique dans la mesure où l'effet en question est celui d'une défécation déplacée sur des personnages potentiellement hostiles au projet du père Ubu. Par ailleurs, le mot « idée », à l'origine de cette action, n'est pas tout à fait exact non plus, dans la mesure où c'est un *besoin corporel* qui fait germer quelque chose de très concret dans le cerveau intestinal d'Ubu : ce processus est rien de moins pataphysique.

---

<sup>8</sup> Alfred Jarry, *Tout Ubu*, Paris, Le livre de poche, 1985, p. 35.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 41.

Sans trop appuyer sur la question de la scatologie<sup>10</sup>, il faut insister néanmoins sur le sentiment d'abjection que provoque la présence « réelle » de déjection sur la scène. Car, ici, l'envers et l'endroit de la bienséance théâtrale sont renversés, à la vue s'expose ce qui doit lui rester habituellement caché. C'est donc en bon metteur en scène que le père Ubu, manipulant à son avantage les entrées et les sorties de scène, dévoile par l'entremise de son balai l'horreur des coulisses, sachant fort bien que l'épandage de cette chose qu'on ne saurait voir comme le sein chez Molière équivaut, dans la logique théâtrale, à un meurtre en règle. La merd(r)e devant impérativement sortir de scène, ceux qui en sont souillés disparaîtront par conséquent de la vue des spectateurs : voilà donc quel est l'effet qu'Ubu a réalisé, geste purificateur facile à poser pour lui, après tout, puisque la scène métonymique répond aux besoins de sa gidouille. Une telle orchestration du monde démontre bien le jeu rétroactif qui motive les choix a priori arbitraires de tout fatum qui se prend pour une loi de la nature. C'est parce qu'ils sont souillés de merd(r)e que les partisans du capitaine Bordure deviennent hostiles à la scène ubuesque. L'inverse de cette implication dont on fait aisément la lecture (ils me seront hostiles, je les souillerai donc) et qui est plus fidèle au déroulement de la réalité rétablit l'ordre intentionnel des choses<sup>11</sup>. De toute manière, la geste ubuesque rend si explicite le trucage et la dissimulation des faits réels que le spectateur lit les motivations du personnage comme dans un livre ouvert ; et puis, les lois de la pataphysique elles-mêmes informent ce principe élémentaire de mascarade. Comme nous l'écrivions plus tôt, c'est du besoin que naît l'idée d'Ubu. Le personnage rend ainsi caduques, à cause de sa lumineuse transparence, toutes ruses de détournement du réel profitant à une raison idéelle ou métaphysique

---

<sup>10</sup> Cela a été déjà passablement commenté, notamment par Christian Prigent qui inclut, à sa réflexion, le corpus novarinien. Voir, entre autres, Christian Prigent, « La démiurgie comique de Valère Novarina », dans *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 294-299.

<sup>11</sup> C'est-à-dire qu'Ubu anticipe, à travers les vues de son ventre, l'action de la diégèse et l'empêche d'advenir très concrètement. Avant l'arrivée tardive de ses convives, le père Ubu, crevant de faim, s'empiffre d'un rôti de poulet et d'une rouelle de veau ; il aura donc son « idée » bien avant les autres, à cause de sa longueur d'avance « digestive », et il pourra ainsi les rendre hostiles à ses yeux avant même d'avouer ses intentions de rébellion à l'égard du roi.

faussetment originelle - que nous appelons « rétroactive ». À la toute fin de la pièce, lorsqu'Ubu est détrôné, il ne reste plus qu'une réalité complètement désossée et saignée de son prétexte faussetment naturel. Battu par les Russes, Ubu retraite en compagnie de la mère et de quelques fidèles. Le groupe se terre dans une caverne, quand un ours y entre subitement. La crainte d'Ubu de devenir le mangeur mangé ou le piègeur piégé confère à la pièce tout son sens littéral. Car si le ventre du père Ubu dominait par la force le monde réduit à son image, l'envers de ce voilement exhibe la vacuité de l'espace que régissent la faim et la prédation. La figure métonymique théâtrale passe donc d'un ventre boulimique à une bouche famélique, c'est-à-dire à la scène ramenée à sa plus simple et à sa plus pauvre expression, à la scène évidée comme exercice d'un retour à la réalité ou, tel qu'on le dit communément, à un dur retour sur terre.

Ce retour à la nudité de la caverne en guise de final de la pièce de Jarry agit comme un effet ou un contre-effet de l'abolition de l'illusion voulant que le monde devienne l'appendice du ventre du père Ubu. Dans *L'illusion comique* de Corneille<sup>12</sup>, le magicien Alcandre enseigne sensiblement la même leçon scénique à Pridamant quand il lui fait apparaître son fils disparu, Clindor, dans une grotte théâtralisée qu'il illumine grâce à ses pouvoirs de prestidigitateur. Le père reçoit un songe doublement chimérique, car s'il aperçoit bien son fils, il ne sait pas qu'il est devenu entre-temps acteur et qu'il joue un rôle devant lui. On aura compris qu'entre en jeu, ici, le principe de la mise en abyme de la représentation théâtrale, la pièce de Clindor étant enchâssée par le cadre scénique que lui a ménagé le magicien Alcandre, procédé baroque d'une « esthétique de la rupture<sup>13</sup> » que le XVII<sup>e</sup> siècle doit à l'influence de *Hamlet* et de

<sup>12</sup> Corneille, *L'illusion comique*, Paris, Classiques Hachette, 1994.

<sup>13</sup> L'expression est du genettien Frank Wagner dans « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 241. À la même page, le poéticien ajoute au sujet de la tradition romanesque, et qui pourrait s'appliquer à la pièce de Corneille réagissant à l'illusion réaliste, ceci : « Aussi ce trope [la métalepse] sera-t-il appelé à jouer un rôle de tout premier ordre dans la plupart des esthétiques foncièrement réactionnelles : notamment dans ces textes généralement rassemblés sous la bannière des "romans baroques" ou des "romans réalistes du XVII<sup>e</sup> »

*Don Quichotte* (1605-1615). Le phénomène le plus intéressant que provoque cet enchâssement repose dans le double renversement optique qu'il produit chez le spectateur. Tout d'abord, celui-ci se voit voir, puisqu'il est installé derrière Pridamant et Alcandre regardant la pièce de Clindor. Au fil de son jeu, le personnage joué par Clindor meurt; Pridamant croit alors à la mort de son fils. Par la suite, le père réalisera qu'il recevait la fiction comme une réalité quand il verra son fils retirer son costume de comédien. C'est à travers le regard du père que s'effectue donc, par rebond, le deuxième renversement optique, car il force le spectateur à rompre complètement la mystification théâtrale, rendue hyperbolique par le personnage d'Alcandre, en court-circuitant le charme même de la pièce enchâssante. Comme dans *Ubu roi*, on abolit, à l'intérieur de l'espace scénique, le principe de représentation. Si le corps ubuesque ne peut se substituer à la scène sans parvenir à camoufler les dissimilitudes inhérentes à toute métaphore, il en va de même de la grotte du magicien Alcandre et de son rapport à la « réalité » de sa fiction première. Une fois l'illusion rompue, il ne reste donc plus qu'une caverne sombre, d'où jaillira seulement la vérité ou la monotonie de son absence - si l'homme résiste à la tentation platonicienne d'une seconde sortie sous les appareils d'un sempiternel autre déguisement.

### **La figure de la scène**

*Ubu roi* et *L'illusion comique* insistent sur un aspect fondamental de la dramaturgie qui est la prise en charge par sa parole de l'espace scénique. Cette observation pourrait sembler d'une banale évidence si de nombreuses transformations

---

siècle", dont on sait tout ce qu'ils doivent au roman de Cervantès. Ainsi du *Berger extravagant* (1627) de Sorel, nouvel exemple d'anti-roman fondé sur le pôle-repoussoir de la pastorale; ainsi du *Roman comique* (1651-1657) de Scarron ou du *Roman bourgeois* (1666) de Furetière, qui se définissent explicitement par opposition au roman "noble", épico-héroïque, etc. Dans ces exemples, si le recours à la métalepse tend à battre en brèche l'illusionnisme, c'est essentiellement afin d'empêcher les réceptions par identification que présupposaient les esthétiques antérieures, que ces romans nouveaux entendaient combattre et supplanter. »

de l'approche théâtrale occidentale ne s'étaient produites en revisitant ce rapport à l'espace. Artaud rêvait, par exemple, d'un théâtre où la scène s'incorporerait indifféremment à toute la salle et où le jeu des acteurs aurait participé à une ritualisation magnétique plutôt qu'à une représentation distanciée. Le cas d'Ubu a démontré, quant à lui, comment le lieu de la scène pouvait intégrer les figures de discours du personnage tout en tenant un rôle déterminant dans le déroulement de l'action comme l'illustre l'exemple de la caverne. Au moment précis de l'exil et de la défaite, une coupure sépare le corps du père Ubu de la scène qui lui était jusqu'alors co-extensive et maintenue de force dans une signification métaphorique d'identité. La caverne provoque donc un revirement sémiotique total, c'est-à-dire une littéralisation radicale, les choses (et les mots qui les désignent) regagnant de façon tautologique leur place de fait, le corps d'Ubu et la scène se disjoignant pour de bon et ne renvoyant plus qu'à leur mince réalité. L'effet comique de la pièce de Jarry repose d'ailleurs en partie sur cette insouciance feinte qui consiste à laisser aller la représentation de façon classique comme si de rien n'était tout en exacerbant au maximum son arbitraire. Le rire que provoque cette situation, comme l'explique la théorie de la mécanisation bergsonienne, découle de la mise en évidence d'un écart - au sens rhétorique du terme. Dans *Ubu roi*, il s'agit de faire cohabiter, mine de rien, la supposée vraisemblance aristotélicienne, recherchée par la tragédie, et son envers absolu qui dévoile, à contre-courant, tous les artifices et les subterfuges de sa représentation, c'est-à-dire la comédie (ou la parodie de *Macbeth* par exemple, qui est l'un des hypotextes d'*Ubu roi*). Ce dont se charge justement le corps ubuesque qui, en ne lésinant pas sur les moyens à employer pour maintenir l'illusion d'un espace autonome, la rompt complètement. La croyance en un quatrième mur illusoire propre au théâtre représentatif ou mimétique relève ainsi d'une simple pratique culturelle ou d'une méconnaissance des processus sémiotiques; Pridamant pleurant son fils et contrefaisant l'émotion du spectateur devant la mort d'un personnage incarné par un acteur exerce, par le décalage optique opéré par la mise en abyme, un semblable écart de démystification comique, dans la mesure où il nous fait voir l'absence du trompe-

l'œil dont un pacte d'écriture exigeait notre foi en sa réelle présence. Ce qui a pour résultat, décevant ou monotone, c'est selon, de rendre à la scène sa simple et unique matérialité de scène.

C'est un procédé qui peut paraître, à première vue, quelque peu redondant. Un théâtre jouant sa théâtralité. Mais comme l'explique la philosophie de Clément Rosset, l'autre forme, la représentative, l'est d'autant plus puisqu'il lui faut reconnaître l'existence métaphysique d'un double imitable qu'on superpose à la réalité. On croit jouer l'essence du réel alors que l'essence en question n'est que la duplication d'une pensée mythique qui triche avec ce réel en proposant au monde un ordre superfétatoire ou fantasmé. Cet effet rétroactif qui se substitue à l'origine donne un sens (qu'il suppose ou désire constitutif) à ce qui en est pourtant dénué au départ. Un théâtre entièrement non représentatif refuse, au contraire, ce genre de prétexte réconfortant et travaille plutôt à partir de l'insensé. « Scène » d'Alain Robbe-Grillet transpose non seulement ce refus sur le narrateur en limitant son point de vue à une focalisation externe hypertrophiée, mais ajoute un effet de miroir sur la situation d'écriture que joue le personnage de théâtre à l'intérieur de sa fiction enchâssée. Le corps morcelé du narrateur, présent par sa seule voix et ses sens, le regard et l'ouïe exclusivement, perçoit ainsi un écrivain sur les planches dont le travail, interrompu parce que dérangé par des bruits venant de l'extérieur, c'est-à-dire des coulisses pour le spectateur-narrateur, constitue la véritable énigme du texte. Qu'écrit-il au juste? Doublement ignorant, le narrateur ne le précise pas. Pauvre à l'excès, la mécanique de son texte tourne à vide, dévoilant plutôt des faits connus dont l'évidence saute aux yeux de quiconque à l'exception des siens : il assiste à une pièce de théâtre, la salle est vide, la métonymie du porte-voix désigne le metteur en scène, etc. La chute ne dévoile pas le mystère du texte en abyme non plus, elle repose plutôt sur la fascination monotone, comme dirait Rosset, du narrateur pour le dialogue entre le « porte-voix » et le « personnage ». La phrase finale de la nouvelle annonce quant à elle le simple retour à la situation initiale : « Ensuite il se replonge dans son

ouvrage. » Le texte écrit par le personnage n'aura été qu'un élément du décor comme un autre que le narrateur a entraperçu au passage : dictionnaires, feuilles empilées, lignes serrées, phrase interrompue sans ponctuation (l'acuité serait-elle donc assez bonne pour lire, monsieur Robbe-Grillet?...). Ironiquement, le papier porteur de sens sera non pas celui de l'écriture mais d'un mégot de cigarette laissé sur le bureau du personnage dans un cendrier et portant des marques de rouge à lèvres, un indice d'une présence féminine. Par la suite, le narrateur déduit le sexe de son personnage, masculin de « toute évidence » puisqu'il a les « cheveux coupés courts » et qu'il porte « veste et pantalon ». Au mystère « quasi-policier » du contenu du texte s'ajoute ainsi l'absence érotisée d'un personnage, procédé fort grilletien en l'occurrence qui s'imbrique dans un regard dédoublé sur la pratique même de la littérature, cela dans la continuité de l'effet optique de *L'illusion comique*.

### Scène d'opérette : plan d'immanence?

Dans le deuxième chapitre de *Devant la parole*, « Opérette réversible », Valère Novarina se demande d'entrée de jeu : « Qu'est-ce qu'une opérette? » (DP, p. 43) Gilles Deleuze et Félix Guattari se sont posé, eux aussi, la même question en rapport avec leur discipline : Qu'est-ce que la philosophie<sup>14</sup>? Ce rapprochement entre ces deux ouvrages peut, de prime abord, sembler gratuit. D'abord, parce que Novarina ne fait pas de philosophie à proprement parler, qu'il n'élabore pas de concepts à partir d'un nouveau plan d'immanence, cela au sens où Deleuze et Guattari définissent leur objet. Le dramaturge opérerait plutôt à partir d'un plan de composition comme image d'Univers (de phénomènes) d'où se dégagent des figures d'esthétique ayant des puissances d'affects. Tandis que la philosophie, elle, a besoin d'un plan d'immanence, une image de Pensée-Être, pour créer de nouveaux concepts que des personnages conceptuels actualisent, comme le Socrate de Platon ou le

<sup>14</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991.

Zarathoustra de Nietzsche<sup>15</sup>. Cette distinction entre plan d'immanence et de composition ainsi qu'entre personnages conceptuels et figures d'esthétique a l'avantage d'être claire et fonctionnelle, soit. Toutefois, le plan de composition génère un univers si pauvre et dénudé chez Novarina, un univers « *en haillons* » (DP, p. 44), qu'on peut difficilement l'imaginer produire un simulacre de diégèse. « L'opérette : ossature et forme cruelle du théâtre » (DP, p. 44), lit-on. En effet, l'opérette, dans le théâtre des paroles, est une « forme [...] d'où tout *gras théâtral* est enlevé », de telle sorte qu'elle se réduit à des forces et des mouvements bruts sans rapport avec un univers quelconque donné en représentation : « projections, bonds projetés, [...] passage d'un plan à l'autre, secousses de l'espace » (DP, p. 44), etc. Cette pure dynamique opère dans une zone restreinte, la scène (mais – ne faut-il jamais oublier, ce que rappellent d'ailleurs le personnage de Pridamant et le « on » spectral grillétien – regardée par une salle vide ou pleine), comme un « crible tendu sur le chaos<sup>16</sup> », disent métaphoriquement Deleuze et Guattari au sujet du plan d'immanence mais qui pourrait s'appliquer du côté du plan de composition scénique chez Novarina. En réalité, poésie et philosophie ne sont jamais loin dans le théâtre des paroles, leur frontière est si poreuse qu'elle rend par ailleurs difficile la distinction entre les deux plans. Entre autres parce que Novarina lui-même accompagne de sa réflexion, très souvent par fragments (dont la brièveté déclamatoire s'apparente à celle des répliques des personnages de son théâtre), ses textes de création, et que tels des vases communicants ces deux espaces s'interpénètrent. S'ajoute aussi le fait que les personnages font référence à leur propre jeu, autoréférence qui s'explique par le registre comique et bouffon propre au déphasage de la métalepse narrative (ou plutôt théâtrale, ici, à condition d'accepter le transfert terminologique d'un genre à l'autre). Ceci explique d'ailleurs en bonne partie leur peu de consistance. Ce personnage fictif en manque d'identification et en manque

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 45.



d'affects<sup>17</sup> trouve toutefois son envers dans les essais avec le personnage conceptuel de Louis de Funès qui, lui, remplit un rôle fréquent et déterminant parce que prophétique (on le retrouve, depuis *Pour Louis de Funès*, notamment dans *Devant la parole*, plus précisément dans « Demeure fragile », et dans *Lumières du corps*). L'espace de l'essai constitue donc un lieu plus favorable à l'émergence de l'entité-personnage, jaillissant d'un plan d'immanence, ce que la scène empêche par la foi perdue en son univers désacralisé. Mais qu'est-ce au fond qu'un plan d'immanence? : « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée...<sup>18</sup> » Un plan ou un arrière-fond dont les conditions ont été arrêtées avec leurs limites tant physiques (Deleuze et Guattari se servent à maintes reprises de la métaphore du diagramme) que conceptuelles et leur cohérence dont, ajouterions-nous, la scène, du moins novarinienne puisqu'elle se limite à son « ossature » (planches, coulisses, salle, acteurs, etc.), serait une figure par excellence. Par exemple, s'orienter, qu'est-ce à dire? Entrée et sortie, tout simplement : « Entrée de deux acteurs dont l'un devient plus vite que l'autre un cadavre aux yeux d'autrui », affirme « Le E muet » dans l'ouverture de *L'opérette imaginaire* (p. 10), parasitant ainsi, dans cette réplique, le pouvoir du texte ou du metteur en scène détrôné. Enfin, l'allusion à *Qu'est-ce que la philosophie?* renvoie, ici, surtout au célèbre chapitre sur les personnages conceptuels où celui de l'Idiot est défini. Donnée par Deleuze et Guattari, cette définition, fort particulière et restrictive, mérite des précisions. Elles viendront plus loin. Pour l'instant disons de façon préliminaire que Louis de Funès de même que la mystique Madame Guyon remplissent, chez Novarina, cette fonction heuristique dans la recherche du vrai et du Verbe, tout en soulignant à nouveau que le théâtre des paroles est perçu par l'auteur comme une « cure d'idiotie » (PM, p. 63).

<sup>17</sup> La transe de l'acteur est froide, affirme Novarina. « Pratiquer le théâtre comme un lieu de dépersonnalisation de l'écriture. Sur les planches, fabrique d'une antipersonne, construction d'un anti-homme expérimental. Pousser l'homme hors de lui en lui faisant porter son langage. L'homme entre *dehors* : furieux, forcené, jeté du langage. Exercice *exanthropique*. Exercice très comique et très violent auquel se livre l'acteur dans sa transe froide, dans sa passion apathique. » (LC, p. 75-76)

<sup>18</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, *op. cit.*, p. 39-40.

Mysticisme et idiotie ne vont pas nécessairement de pair. Avec Novarina, ils le font certainement, à cause du comique Louis de Funès, idiot à sa façon, prophète en accord avec le Verbe théâtral, ce nouveau livre de l'Univers, tout comme cette mystique de l'âge classique, Madame Guyon, autre modèle privilégié par le dramaturge et dont une réflexion sur l'écriture revient notamment dans une réplique de « L'Homme sang » dans *L'opérette* : « Je ne saurais plus rien dire de ce qui regarde mon état intérieur, je ne le ferai plus n'ayant point de paroles pour exprimer une chose qui est parfaitement dégagée de tout ce qui peut tomber sous le sentiment, l'expression, ou la conception humaine. » (OP, p. 86) On retrouve en effet cette phrase dans l'autobiographie de la mystique, *La vie de Madame Guyon écrite par elle-même*<sup>19</sup>, phrase souvent citée par Novarina puisqu'elle est en harmonie avec sa critique de la célèbre formule de Wittgenstein sur l'incapacité de la langue à dire l'indicible, sorte de désaveu du langage dans lequel sombre temporairement Guyon en rupture de communication avec Dieu. Ce passage qui tend vers le silence comme communication négative produit en fait, chez Novarina, une seconde naissance, positive cette fois, où la parole théâtrale devient la seule force vitale et humanisante. Cette valorisation de l'espace scénique s'accompagne cependant d'une radicale intransitivité. Pour l'essentiel, la pratique théâtrale sera alors performative et autoréférentielle. C'est la scène comme plan d'immanence qui organise cette réduction ou amincissement (le gras théâtral est enlevé) à la seule réalité du plateau. Bien qu'elle y soit ressemblante, la logique du théâtre des paroles n'est toutefois pas identique à celle ubuesque où la scène est l'extension d'un corps vorace. Ni à celle de Robbe-Grillet où l'espace est pris en charge par une voix narrative sans corps et en rien omnisciente ou divine, tandis que des corps réels, celui du personnage de la pièce pas tout à fait enchâssée comme celui métonymique du metteur en scène dans la salle, détiennent la propriété d'une parole mais dont la portée ne vaut pas plus que celle des

---

<sup>19</sup> Jeanne Marie Bouvier de la Mothe Guyon, *La vie de Madame Guyon écrite par elle-même*, Paris, Dervy-Livres, coll. « L'arbre de la vie », 1983, p. 520.

objets mis en place au niveau intradiégétique. Sous-genre dramatique, l'opérette – dont le suffixe, un diminutif, ne va pas sans reproduire la miniaturisation du théâtre de marionnettes (voir chapitre III) – génère aussi un lieu dédoublé, venant en second, ce qui est d'ailleurs le propre, comme le montre *L'illusion comique* ou comme l'affirment les théories de l'intertextualité, du genre de la comédie. Ce dédoublement remplit bien sûr une condition formelle à l'émergence d'un discours autoréférentiel. Mais même si elle a conscience de son jeu, la scène qui l'accueille ne reproduit pas nécessairement le procédé baroque de la mise en abyme ou du trompe-l'œil; elle se limite seulement à cerner le lieu d'où origine le Verbe que l'auteur et le metteur en scène ont déserté littéralement, contrairement à l'artifice d'absence chez Robbe-Grillet qui a comme but de souligner la teneur dialectique de l'instance de l'énonciation du texte, présente et absente à la fois.

Le Nouveau Roman s'est constitué autour d'une « hyperconscience<sup>20</sup> » de l'écriture, dont des fictions, comme « Scène » ou même comme *Malone meurt* de Beckett, racontent le lieu d'émergence énigmatique du texte que le Barthes telquiste a décrit à juste titre comme celui d'une mort symbolique. En effet, une bonne part de la littérature du XXe siècle a fait son deuil du sens et de son origine en adoptant le silence blanchotien des disparus, ce que William Marx appelle – non sans une certaine emphase – un « suicide littéraire<sup>21</sup> ». Cependant, cette mise à distance volontaire entre l'auteur et son texte ne se transpose pas au théâtre selon les mêmes modalités puisque, mimétique par définition, celui-ci sollicite un narrateur fondamental sans conscience focale (voir chapitre II). Ainsi, le récit scénique instaure

<sup>20</sup> Cette expression est empruntée à William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

<sup>21</sup> Voir le chapitre intitulé « Suicides en série » (*ibid.*, p. 144-166). Marx ajoute, selon sa perspective historique de la littérature qui passe d'une esthétique du sublime à celle autotélique de l'art pour l'art jusqu'à l'absurde : « À la vision idyllique d'une cohérence interne de l'oeuvre succéda ainsi le sentiment très blanchotien d'un désastre inéluctable du langage. Le nihilisme herméneutique ne laissa pas de faire du tort à la critique, qui échangeait ses pouvoirs lumineux d'explication des textes contre une mission prophétique obscure, plus mystérieuse, mais aussi plus monotone : celle de révéler dans tout texte la ruine absolue du sens. » (p. 164-165)

d'emblée cette séparation entre l'expression d'une essence, d'une intériorité, celle de l'écrivain, et son oeuvre prétendument impersonnelle, contrairement au récit scriptural, plus ambigu au sujet de sa paternité et de son intention (pensons à l'autobiographie par exemple). Au théâtre, on assiste donc à un simulacre de vie, la voix des personnages impliquant des corps et par conséquent une correspondance psychophysique entre gestes et paroles, comme si l'action des planches était alors purement autonome et spontanée. Pour rompre avec cette illusion, on a vu que *Fin de partie*, théâtre hyperconscient de son jeu et de son espace, repose sur la volonté morbide des personnages de sortir de leur fiction dérisoire et d'en réclamer la fin, ce qui produit des déphasages entre niveaux narratifs. Succédant à la « disgrâce » de cette littérature en ruines n'ayant plus rien à raconter que l'insensé et son silence, *L'opérette*, dès la première réplique, réanime par la prière l'espace scénique laissé en désolation par ce souffle de dérélition absolue. « Le E muet », à genoux précise une didascalie, interpelle le public dont il reconnaît, à l'instar de Clov voyant une foule en délire dans sa lunette, la présence, mais son adresse ne transgresse cependant aucun seuil d'enchâssement narratif : « Public d'opérette, demeurez attentif! [...] Public d'opérette, empêche-moi de répandre du sang [...]! Empêche l'opérette, public! public d'opérette, fais que l'espace n'ait pas lieu! » (OP, p. 9-10) « Le E muet » – qui, selon son nom, est l'allégorie du silence – ne réclame pas pour autant un retour du balancier historique des idéologies littéraires. De la scission moderniste entre le réel et la langue il ne chante pas la redécouverte heureuse ou la réunion. Ne pouvant empêcher le temps inéluctable de la pièce entamée, il appelle avec un désespoir christique l'arrêt de son avènement parce qu'il le sait sacrificiel (voir chapitre III). Ce mouvement négatif semble rejoindre de prime abord le désir morbide beckettien d'un hors-lieu alors qu'il s'en émancipe plutôt, car la parole du « E muet » a foi en sa portée et en sa puissance même si elle souhaite interrompre la représentation parce qu'elle connaît sa cruauté paradoxale (*L'origine rouge*, par exemple, se conclut par cette sentence : « LE TEMPS NOUS TUE PAR AMOUR. »). C'est là que réside enfin toute la différence. Ce théâtre, aussi hyperconscient de lui-même, n'a pas besoin

de s'affranchir d'un espace sacralisé par la mimésis puisque cela a déjà été réalisé historiquement. Il naît pour ainsi dire des cendres de l'absurde. Héritier de cette désolation, le pouvoir d'évocation du théâtre des paroles se limite à un minimalisme en faillite et de déception résignée, comptant désormais sur les valeurs sûres de son plan d'immanence, en d'autres mots les éléments de l'opérette libérée du « gras théâtral » illusoire, que « Le E muet », en plus du public, décline, même négativement, un à un : « Murs, fermez limites! plancher, soutenez pieds! gens d'en face : reculez pas, n'avancez pas! plafond, protégez-nous du soleil et des multitudes de la pluie! temps, attendez-nous! gens parmi là, supportez-nous! » (OP, p. 9) En plus de cet appel qui commande à même le niveau intradiégétique le début de la représentation, les deux personnages de l'ouverture, « Le E muet » et « Le Mortel », commentent leurs propres entrées et sorties, incorporant ainsi dans leur dialogue l'espace extradiégétique des didascalies. Plus haut, nous avons d'ailleurs cité « Le E muet » à ce sujet; « Le Mortel » a tout aussi conscience de la duplicité de leur présence à tous deux, entre facticité et réel concret du jeu : « Sont ici entrés deux acteurs dont il ne reste qu'un cadavre aux yeux d'homme » (OP, p. 12), affirme-t-il dans une de ses répliques hyperconscientes, un seul exemple parmi d'autres. À la fin de la scène d'ouverture, le même personnage interprète une chanson, *Poussière*; elle est chantée, dit-il, par Michel Baudinat, faisant du coup tomber le masque du personnage pour mettre à nu le visage de son acteur. Dans cet univers scénique, il n'y a, en somme, aucune place pour l'enchantement, la crédulité du spectateur étant continuellement détrompée, voire déçue : sur scène, il voit littéralement des acteurs bouger avec des personnages en moins, appelés à disparaître (ou, plus prosaïquement, à sortir des planches et à regagner les coulisses).

De plus, cette opérette qui se refuse à l'imitation d'un monde naturel qu'organise la poétique des genres, ni drame bourgeois ou comédie de mœurs, à des lieux de l'épopée ou de la tragédie classique, a un rapport particulier avec le temps. On sait que la narratologie distingue à bon escient le temps de l'histoire du temps de

la narration, le second ayant une avance plus ou moins importante sur le premier que la focalisation, zéro, interne ou externe, légitime en bonne partie. Autrement dit, qu'un narrateur connaisse toute l'intrigue d'une histoire passée se conçoit en toute logique. Tandis que, défocalisé, le récit scénique, qui reproduit exclusivement le temps de l'histoire parce que libre de narrateur et de narration, ignore son déroulement puisqu'il n'est que présent événementiel. Dans le théâtre des paroles, le déni de l'auteur de même que le rejet violent du metteur en scène amplifient d'abord cette différence fondamentale entre les deux signifiants du récit. Toutefois, cette absence accrue de narrateur dans la monstration théâtrale fait un drôle de retour dans les répliques des personnages qui, s'appropriant ce rôle, ont en bouche un pouvoir de mise en scène tout comme de création, bien que ce dernier, un brin parasitaire, soit la plupart du temps inefficace ou superficiel. Dans la scène d'ouverture de *L'opérette*, un court passage qui écarte l'emploi du discours indirect illustre cette prérogative absolue du signifiant scénique : « Le Mortel : [...] J'ouvre l'espace! L'espace me dit : / Voix invisibles : Les portes! les portes! » (OP, p. 10) Deux interprétations sont possibles ici. La première, moins audacieuse, consiste à lire la réplique des « Voix invisibles » comme un discours indirect entendu comme un discours direct. « Le Mortel » se refusant au temps de la narration, qui consisterait à rapporter avec sa voix les paroles de l'espace, métonymie généralisante de la scène, projette sur les planches ses voix intérieures qui sont le produit de ses réminiscences. L'autre interprétation, en rapport avec ce que Blanchot nomme l'espace imaginaire, bouleverse plutôt l'ordre habituel du temps puisque des temps incompatibles s'y rencontrent simultanément, comme chez Proust, par exemple, par la sensation extatique<sup>22</sup>. Dans l'exemple

---

<sup>22</sup> Voir « L'expérience de Proust » dans Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1959, p. 19-37. Toutefois, Blanchot établit une distinction entre récit pur et narration ordinaire qui n'est pas celle, plus simple, que pose la narratologie entre temps du récit et temps de la narration. Pour bien cerner la différence entre ces paires de concepts, il faudrait une lecture comparative minutieuse de *Figures III* de Genette et *Du livre à venir*. Ce qui n'est évidemment pas le but de cette thèse. Néanmoins, cet exercice, un brin laborieux, en arriverait à la conclusion, me semble-t-il, que les deux critiques ont perçu, avec leur méthode d'analyse respective, le même rapport au langage chez Proust, rapport emblématique d'une posture littéraire propre à la modernité qui a pris conscience d'un clivage entre sujet de l'énonciation et objet de l'énoncé.



théâtral qui nous concerne, le présent immédiat ou le temps de l'histoire seraient, toujours selon la deuxième interprétation, le seul temps dominant. La façon d'en sortir pour le dramaturge est de faire adopter par un personnage le temps de la narration et, par conséquent, d'enchâsser un autre niveau narratif dans un niveau supérieur. Entre autres, cette stratégie permet le respect de la bienséance dans la tragédie classique puisqu'un événement censuré et survenu à l'extérieur du monde représenté, c'est-à-dire littéralement dans les coulisses, ne sera pas montré mais narré, comme la mort violente d'Hippolyte racontée à Thésée dans la fameuse tirade de Thérémène dans *Phèdre* de Racine. La particularité de la réplique des « Voix invisibles », dans l'ouverture de *L'opérette*, vient, quant à elle, à la fois de son origine incertaine et désincarnée, mais surtout dans l'anticipation de son avènement par « Le Mortel » qui l'annonce alors qu'elle n'est jamais advenue, cela dans une phrase d'introduction en incise qui adopte le style narratif. C'est aussi le pouvoir débridé et triomphant de la parole du personnage qui entre en jeu puisque la scène, une non-personne, répond concrètement à son interpellation comme Dieu aux prophètes. Par leur jaillissement, ces « Voix invisibles », chœur en réalité peu loquace, installent donc une relation verticale avec un au-delà des planches et leur action en marche. On serait enclin à y voir une manifestation métaphysique, une transcendance, si ce n'était du contenu risible et castrateur de leur réplique sommant de fermer les portes (de la salle, de la scène, probablement) pour ramener le jeu à la juste mesure clôturée du plan d'immanence que le personnage, emporté, se proposait d'ouvrir trop généreusement. C'est de la part du « Mortel » par ailleurs une erreur de lecture puisque l'espace, dans le théâtre des paroles, se ramène à un sens spécifique et figuré, métonymique plus exactement. En effet, contrairement à la scène chez Ubu, celle du « Mortel » est réglée par une structure fermée, voire en désolation, qui contrôle la nature des sorties puisque la métonymie tolère mal la discontinuité. Le tortionnaire Ubu, lui, en faisait au contraire le lieu de ses projections métaphoriques.

## Théologie du corps théâtral

« Le Mortel » annonce un avenir qui, du même coup, le détrompe en lui coupant l'herbe sous les pieds : il n'est qu'au théâtre, dit une manière de chœur ou de Dieu pluriel à l'échelle scénique. On n'outrepasse pas les portes de cet espace immanent sans conséquence prévient cette loi littéraire, pure voix sans corps légitime qui émane du lieu où se trouve le personnage. Au plan strictement formel, l'ouverture de *L'opérette* fait donc entendre une loi divine par le maintien du discours direct malgré l'incongruité temporelle de ce choix. C'est qu'en dehors de l'instant de la représentation et de sa durée, rien ne se passe qu'un récit pourrait rapporter dans une posture narrative, cela même si le narrateur était intradiégétique-homodiégétique comme l'aurait été hypothétiquement « Le Mortel » ici s'il avait adopté le discours indirect en prétendant ainsi avoir une vie hors du temps de la représentation. En fait, les catégories que pose la narratologie pour définir les statuts du narrateur rencontrent leurs limites avec ce cas littéraire spécifique, pour deux raisons. Plus superficielle que la seconde, la première s'explique par le fait que le signifiant du récit scénique, basé essentiellement sur le dialogue entre personnages, n'a pas les mêmes paramètres que le signifiant du récit scriptural (voir à ce sujet le chapitre II). L'exemple du texte « Scène » montrait d'ailleurs l'impossibilité du glissement subtil de l'un à l'autre dans le même espace. D'un texte littéraire englobé dont le sens est perdu dans le décor du théâtre et est ignoré par une voix narrative subjuguée par les paroles vives de personnages instrumentalisés, on passe de façon circulaire à celui englobant la nouvelle « Scène », qui s'amuse de cette confusion des genres en se terminant dans l'immobilisme et la pétrification comme si rien n'avait été pour le narrateur au regard sans intention. Mais ces deux signifiants, le scénique et le scriptural, peuvent néanmoins se rencontrer ailleurs que dans la déroute du sens et s'influencer l'un l'autre, ce dont la deuxième raison, en rapport avec l'histoire des formes littéraires, tient compte. Nous affirmons cela dans l'esprit des travaux de Rabaté sur la voix poétique (voir aussi chapitre II). On sait que l'apparition, dans le roman moderne,



d'un parleur simulé, dont la présence est en pleine adéquation avec le temps de son récit en marche, a introduit dans le signifiant scriptural une théâtralité propre au signifiant scénique. À ce sujet, Benveniste a bien décrit les critères fondamentaux qui distinguent le système du discours de celui du récit : l'usage des temps et celui des personnes. Le parleur simulé préfère le discours au récit (qui adopte une posture distanciée en ayant pour personne de prédilection la troisième personne, une non-personne, de même que l'énonciation historique, qui s'ordonne autour du passé simple, de l'imparfait et du plus-que-parfait en excluant le présent, le parfait et le futur). Rien de tel dans le discours, qui se déroule toujours ici et maintenant et donc au présent de l'indicatif, à l'intérieur d'une forme dialoguée à interlocuteurs variables, représentés par la première et deuxième personnes, des embrayeurs : ces interlocuteurs seront tantôt présents ou absents, tantôt visibles ou invisibles, etc.

La distinction de Benveniste entre récit et discours a eu une très grande influence sur les théories du langage du siècle dernier, notamment pour la théorie littéraire car « comment un énoncé peut-il être rapporté à un monde imaginaire, s'il contient des mots qui l'ancrent dans le monde de l'énonciation<sup>23</sup> »? De prime abord, le théâtre, qui, dans sa forme principielle, combine d'emblée les deux mondes, ceux imaginaire et de l'énonciation, n'est pas concerné par cette problématique de la référence, car il crée son propre lieu de parole dans le temps donné de la représentation. Effectivement, que le discours fasse irruption dans la langue à cause des déictiques ne dérègle point nos conceptions de l'espace théâtral, la scène constituant un référent d'où s'actualise son énonciation. Comme on l'a vu, c'est la narration (et le rôle du narrateur) qui a été plutôt bouleversée par la compréhension de ce statut de la langue qui commande, à même sa structure, des actes de référence aux circonstances de la parole, donc une concordance entre voix et corps. Élaborée sur ce clivage des genres non sans ironie, la nouvelle « Scène », racontée par un narrateur

---

<sup>23</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, « Référence », dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1995, p. 370.

externe et fantomatique, simule, pour se rapprocher des objectifs d'authenticité propres au discours que pose la linguistique, un rapport presque interne à la diégèse, une incarnation hypothétique, alors que l'espace imaginaire du récit, lui, contamine le discours théâtral condamné alors à répéter en défaillant la trace écrite de l'auteur absent, c'est-à-dire le dramaturge de l'histoire racontée, doublement distant puisque représenté par le porte-voix métonymique du metteur en scène. Cette brèche ouverte par Benveniste dans nos conceptions de la langue et de ses rapports au monde ou aux choses, comme dirait Foucault, a introduit un « régime nouveau de vérité, produit par la combinaison de l'objectivité du récit et la certitude du discours<sup>24</sup> ».

Dans *Les noms de l'histoire*, Jacques Rancière fonde son étude critique de la nouvelle histoire – basée principalement sur un essai de Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, déjà commenté par Ricoeur dans *Temps et récit* – sur cette poétique. Concernant avant tout l'énonciation historique, cet essai de Rancière propose néanmoins une lecture qui s'applique à la littérature de fiction, surtout lorsque celle-ci prétend désigner un référent hors de son cadre textuel. Mais, avant tout, citons longuement l'essayiste alors qu'il résume sa perception de la traduction du passé dans la nouvelle langue historique, où s'inverse l'irruption, décrite plus haut, d'un système, le discours, dans l'autre, le récit :

Or tout le travail de la nouvelle histoire est de dérégler le jeu de cette opposition, de construire un récit dans le système du discours. Même dans la partie « événementielle » de *La Méditerranée*, les temps du discours (le présent et le futur) concurrencent largement ceux du récit. Ailleurs ils imposent leur domination, donnant à l'« objectivité » du récit la force de la certitude qui lui manquait pour être « plus qu'une histoire ». L'événement soudain comme le fait de longue durée se dit au présent, le rapport d'une action antérieure à une action postérieure s'exprime par le futur de la seconde<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, p. 34.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 33.

Le court passage de *L'opérette* qui nous sert d'exemple pour la forme entrecroisée discours/récit fait l'annonce au présent d'un faux discours direct que le spectateur entend concrètement comme s'il advenait maintenant pour la première fois. Alors que, logiquement, il aurait fallu introduire les paroles lapidaires des « Voix invisibles » avec, par exemple, le passé composé qui exprime un fait passé et considéré comme achevé par rapport au moment où l'on parle. Fait achevé qu'une citation pourrait alors reproduire indéfiniment par la suite. Il ne saurait en être autrement car comment, dans le régime de la mimésis et du discours, un personnage peut-il connaître d'avance le futur de la représentation événementielle et la teneur des répliques ultérieures à la sienne? En définitive, le système du récit, qui s'imposait là, s'est vu remplacé tout de go par celui du discours, malgré l'incohérence. Pourtant, cette préférence pour le discours n'est pas systématique dans *L'opérette* comme le montre la réplique suivante du « E muet » : « Entre un homme se précipitant sur sa soeur pour lui témoigner affection. Il sort. Entre un homme aux yeux ébouriffés. Il entre des corps aux yeux porteurs d'écriteaux. » (OP, p. 10) Après l'avoir évacué au seul profit du système du discours, le texte dramatique poursuit sans aucune transition avec le temps de la narration. En effet, le « E muet » se met à traduire des actions autres à la troisième personne, adoptant ainsi la forme impersonnelle et objective du récit au sens de Benveniste. Ce qu'il nous dit, cependant, tient de l'affabulation, ce sont des phrases vides sans référent scénique : rien n'entre ni ne sort de scène qui assurerait l'authenticité de ses propos pourtant objectifs et qui, conséquemment, deviennent bien mystérieux. La parole de l'opérette novarinienne se situe donc tour à tour dans l'écart entre les deux systèmes, favorisant tantôt le discours parce que des voix sans corps légitimes puisque invisibles en sont le support désincarné, tantôt le récit en rupture avec la représentation immédiate des dialogues alors que son contenu se limite pourtant à la simplicité du plan d'immanence : l'entrée et la sortie de scène.

Même si au départ elle cible un autre genre discursif, la poétique d'indiscernabilité entre les systèmes du discours et du récit observée par Rancière au sujet de la nouvelle énonciation historique nous aide toutefois à mieux saisir la cohérence du théâtre des paroles ainsi que son rapport complexe à la langue. D'abord, précisons qu'aux antipodes du théâtre, le récit historique qui, autrefois, se voulait véridique s'actualisait essentiellement par le mode de la narration, excluant le second mode jugé impropre à la transmission de la vérité platonicienne, opposée à la fiction. Il lui fallait assurer une distance objective entre l'objet de l'énoncé, le passé à reconstituer et à traduire, et le sujet de l'énonciation, la parole historienne et savante. Similaire au narrateur externe, l'historien s'appuie sur des preuves concrètes – archives, chroniques, dépêches diplomatiques, etc. – qu'il lui reste à mettre en récit dans une forme homogène qui respecte le pacte politique d'écriture de l'ancienne histoire. Dans le chapitre « La mort du roi », qui s'appuie sur l'exemple de Braudel, Rancière explique que l'ancienne histoire s'intéresse essentiellement aux grands événements et à l'histoire des rois au détriment des « espaces de civilisation, des longues durées de la vie des masses et des dynamiques de développement économique<sup>26</sup> ». Pour raconter la seconde, où s'expriment dans l'anonymat les « grandes régularités des phénomènes collectifs », la nouvelle histoire, qui s'affranchit du temps indifférent des empires monarchiques qui connaissent leur fin avec le régicide révolutionnaire, fait parler la masse muette et oubliée, témoin sans trace posthume d'un monde plus vrai, plus réel que le faste aristocratique des palais cloisonnés. Cette épopée du peuple et de son territoire, la mer Méditerranée au temps de Philippe II, Braudel la raconte en mettant en scène son propre travail d'écriture. Ne pouvant pas s'appuyer pour ce faire sur une parole souveraine et attestée, comme celle des temps monarchiques, l'historien réinvente plutôt tel un romancier le théâtre oublié des « pauvres » en langue, leur vie en rupture avec celle des souverains.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 29.

Comme Michelet pour l'hérétique dans *La sorcière*<sup>27</sup>, il interprète le passé à la lumière de sa sensibilité et de son empathie païenne pour le paysan, inscrit dans la longue durée quasi immobile de son territoire (plan d'immanence?), que la chronique inquisitoriale, antenne royale, condamnait dans le temps réduit de l'histoire chrétienne. Délivrer la voix de la masse aveugle exige de la nouvelle histoire qu'elle garantisse la référence de son discours à un corps légitime – ce que Rancière appelle certitude. Cela allait de soi pour la chronique royale, à l'écart de cette problématique de l'attestation de la vérité des faits. En toute objectivité, celle propre au récit, l'historiographe donnait un portrait en représentation du roi comme personnage principal, confirmé par des documents et mémoires, fabriquant un récit, voire une paraphrase, dont le cours « biographique » lui était connu dans sa totalité signifiante, de vie à trépas.

Faire parler le peuple oublié ce n'est pas raconter ses traces écrites par ailleurs inexistantes (l'écriture ayant toujours eu partie liée avec le pouvoir dans les temps pré-révolutionnaires, c'est-à-dire ceux des chroniques royales). À ce nouvel objet de mémoire plus difficile à ressusciter dans l'exactitude des faits historiques, la thèse de Rancière prétend donc qu'il faut une autre poétique, spéculative et inductive. C'est pourquoi (par souci d'honnêteté contractuelle?) l'historien se met en scène comme sujet et invente, à même la relation discursive qu'il installe avec son interlocuteur fictif, lecteur potentiel, un autre espace immédiat où le paysan imaginé, un homme du peuple comme singularité représentative, peut advenir à nouveau. Recréer un présent événementiel appartenant au passé et dont le référent est perdu nécessite la certitude du discours qui comble, par la présence de personnes grammaticales, le manque de corps d'attestation. L'autre mode, celui du récit, a, lui, l'objectivité d'un corps d'écriture; par conséquent, sa vérité est fondée au départ tandis que la nouvelle histoire doit construire la sienne à même son texte. Toutefois, il y va davantage que

---

<sup>27</sup> Voir au sujet de Michelet, le père de la nouvelle histoire, les chapitres « Le récit fondateur » et « Le lieu de la parole ». *Ibid.*, p. 89-124 et 125-152.

d'un simple tour de persuasion rhétorique. Rancière, dans un essai ultérieur aux *Noms de l'histoire, La chair des mots*, revient sur cette tension entre discours et récit qui, selon lui, s'articule autour de la problématique chrétienne de l'incarnation du Verbe. Ce motif remplacerait le modèle antique, ancien pacte d'écriture; en littérature, cela se traduit par la prépondérance du roman qui évince peu à peu, dans la pratique culturelle, le genre de l'épopée : « À l'opposé de l'épopée qui était la poésie d'un monde déjà poétique – d'un monde ignorant la séparation entre les modes du faire –, le roman a dès lors l'obligation de repoétiser un monde qui a perdu sa poéticité<sup>28</sup>. » Entre l'épopée, où l'homme interagit avec les dieux, et le roman, qui raconte sa conscience solitaire, vient l'exemple de la Bible dont le Nouveau Testament constitue l'exemple d'un premier réalisme littéraire, qui préfigure justement, selon Rancière inspiré d'Auerbach, auteur de l'essai *Mimésis*, mais dont il critique simultanément la croyance en un réalisme psychologique, le genre moderne du roman<sup>29</sup>. En fait, Rancière reprend à son compte une démonstration d'Auerbach basée sur l'épisode du reniement de Pierre dans l'Évangile selon saint Marc. Ce récit qui nous « introduit à l'univers familier des petites gens : Pierre qui vient se chauffer au feu, les soldats, la servante qui l'interroge et remarque son accent galiléen<sup>30</sup> », constitue une représentation dramatique d'un événement déjà annoncé par une prophétie du Christ et qui, dès lors, malgré son « plat » réalisme, devient extraordinaire parce qu'elle « accomplit les Écritures ». Rancière ajoute du même souffle : « Cette adéquation d'un mouvement spirituel historique et du mode de représentation qui le montre en son épaisseur matérielle brise la séparation des sujets et des genres. » Ainsi, le récit évangélique n'institue pas, au contraire de l'ancienne rhétorique, comme dirait Barthes, de division entre genres nobles et bas, dont la tragédie et la comédie sont respectivement les parangons par excellence. À un sujet dont la dimension et la « dignité » sont « profondes », comme l'incarnation chrétienne, correspondrait, dans

<sup>28</sup> *Id.*, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 87.

<sup>29</sup> Voir à ce sujet le chapitre « Le corps de la lettre : Bible, épopée, roman ». *Ibid.*, p. 87-113.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 90.

la classification antique, une « dignité sociale » qui, pour être rencontrée, exige des personnages élevés, rois et héros, tandis qu'à l'homme du peuple, représenté de façon pittoresque, est réservée exclusivement la comédie, la satire, genres bas où peuvent se manifester la vie commune et la parole vulgaire (d'où ressortirait, par exemple, l'accent galiléen de l'apôtre). Cependant, le roman comme forme hybride, genre littéraire sans genre propre, ne jouit pas tout à fait, depuis au moins Cervantès, de la même coïncidence heureuse observable dans l'Évangile entre « corps théologique de la lettre », c'est-à-dire le récit, et « corps poétique de la fiction », c'est-à-dire le discours. Les deux espaces plutôt se disjoignent, leur recouvrement devient, pour ainsi dire, la quête d'une origine perdue dont, par exemple, la folie donquichottesque « vient expérimenter le défaut d'incarnation, mesurer l'écart de toute vérité du livre à la vérité du Verbe incarné<sup>31</sup> ».

Au bout du compte, la critique de Rancière vise moins un rapport à la littérature qu'au langage. L'introduction du personnage du peuple ou de la masse comme objet de discours – tant fictionnel qu'historique – accompagne pour ainsi dire une autre politique de la parole, collective et de longue durée plutôt qu'impériale. Mais pour interpréter correctement le sens des paroles émises par d'autres sujets que le roi, il faut écouter autrement, à la manière dont la pragmatique des discours nous a habitués, en balisant le contexte d'énonciation, c'est-à-dire le dire événementiel plutôt que le dit (pour reprendre une opposition de Ducrot). Rancière ajoute dans ses mots : « Tout événement, chez des êtres parlants, est lié à un excès de la parole sous la forme spécifique d'un déplacement du *dire* : une appropriation "hors vérité" de la parole de l'autre (des formules de la souveraineté, du texte ancien, de la parole sacrée) qui le fait signifier différemment; qui fait résonner dans le présent la voix de l'Antiquité, dans la vie vulgaire le langage de la prophétie ou des belles lettres<sup>32</sup>. » La parole vulgaire en est une de citation, de réappropriation hors contexte de celle de

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>32</sup> *Id.*, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, op. cit., p. 65-66.

l'autre, à la façon de la littérature mal incarnée par la petite bourgeoise Emma Bovary ou celle du chevalier ratant sa sortie dans le monde réel où sa bibliothèque refuse de se transposer identiquement. Cette répétition verbeuse, anachronique, réalisée par le peuple, qui ne maîtrise pas la parole de l'autre, n'a de sens que par l'événement aveugle qu'elle produit, par l'écart qu'elle crée entre les deux corps, le récit répété de l'Écriture et le discours incarné maladroitement, par psittacisme, « hors vérité ». On sait que la révolution romantique et hugolienne, en favorisant l'abolition des genres littéraires de l'art classique (ayant pour modèle l'Antiquité) et leur classification des niveaux de langue, a introduit pour de bon le réalisme littéraire de l'Évangile, mais son lyrisme, chant d'une exclusion sociale messianique, se repliait sur le recouvrement des deux corps de fiction, donc sur une totalité signifiante, une présence pleine. Pour Dominique Rabaté, Proust, romancier ultime, accomplira tout en l'achevant cette quête d'une restauration complète et originaire du sujet à lui-même<sup>33</sup>. La modernité et la post-modernité, sachant le sujet pluriel et divisé dans le langage, en auront évidemment contre ce lyrisme « épuisé » : mon théâtre est un « art lyrique sans moi », dit justement Novarina dans *Devant la parole*. Étant le support d'énoncés dont l'origine est ignorée, insue, la parole populaire comme événement, en régime de discours au sens de Benveniste, traduit donc l'absence d'un sujet à lui-même, d'un corps en trop parce que sa voix ne parvient pas à s'y ancrer.

La préférence de Novarina pour le théâtre s'inscrit donc dans le désaveu du romanesque façon proustienne, où le nom de Marcel finit par coïncider avec lui-même, un référent, dans un temps retrouvé. Cette heureuse complétude qui interrompt le mouvement de la narration autour d'un sujet pleinement présent et recomposé ne retrouve pas, bien sûr, son équivalent dans le théâtre des paroles, cette finalité lui étant fondamentalement étrangère. Si Proust, héritier du romantisme, écrit le récit historique d'un « je » bourgeois (son autobiographie, en d'autres mots), la poétique

---

<sup>33</sup> Voir à ce sujet Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2006, p. 43-63.



de Novarina, après celles de Beckett et de Blanchot, tous deux écrivains de la « disparition<sup>34</sup> », sacrifie ce « moi » cannibale, propriétaire exclusif d'une mémoire dicible, au profit, mené à son extrême, de la vie de la parole sans statut de référence. Pourtant, l'espace de la mimésis favorise, selon Rancière, l'adéquation entre corps et voix et donc l'unité de la personne : ce qu'il nomme la certitude du discours. Alors qu'à l'opposé, l'objectivité du récit permet de raconter la vie par essence livresque de Philippe II, de Napoléon, noms propres autosuffisants parce que symboliques. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes a bien expliqué par ailleurs en quoi le temps linéaire de la narration relève avant tout d'un rite et de l'art du récit, d'une convention moins intéressée par l'essence de la personne, le style, que par l'aboutissement de son histoire, l'écriture<sup>35</sup>. Propre au réalisme littéraire, le mélange des genres, où se rencontrent les régimes du discours et du récit, rend toutefois obsolètes ces distinctions. Ainsi, les parleurs, gens de la masse ou des « classes dangereuses », atteignent, dans la littérature, le statut d'objets de discours, une dignité que leur refusait l'ancienne division des genres, reposant sur la hiérarchie sociale d'avant les révolutions. Mais méfiant, Novarina refuse catégoriquement le roman parce que ce genre littéraire, dans le style de Proust et du romantisme, se substitue à l'épopée antique et devient le support inaperçu d'une nouvelle inégalité, celle des classes (voir le chapitre III). Cet âge du récit plein, de la diction opposée à la fiction, célèbre binarité posée par Genette, chante en effet l'histoire de l'individu : la littérature traduirait donc littéralement le vécu, comme chez le Rousseau des *Confessions*, l'initiateur en somme de la parole biographique et du « romancier de soi-même », selon l'expression de Rabaté. Mais cette prise de parole, lyrique, n'est qu'un nouveau

---

<sup>34</sup> Le mot est emprunté à la célèbre phrase de Maurice Blanchot : « [...] la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition. » Voir « La disparition de la littérature » dans *Le livre à venir*, op. cit., p. 265.

<sup>35</sup> Là-dessus citons encore Blanchot : « [...] le passé simple, étranger au langage parlé, sert à annoncer l'art du récit ; il indique par avance que l'auteur a accepté ce temps linéaire et logique qu'est la narration, laquelle, clarifiant le champ du hasard, impose la sécurité d'une histoire bien circonscrite qui, ayant eu un commencement, va avec certitude vers le bonheur d'une fin, fût-elle malheureuse. » *Ibid.*, p. 280.

leurre. Le sens et l'origine qu'elle reproduit – le vécu référentiel – instrumentalise la parole. Transitif, son récit vise la personne, objet de l'énoncé dont elle recrée allégoriquement quelques-uns de ses moments énonciatifs, scènes de discours et de dialogues programmés. Une expression de Rabaté, bien choisie, parle à ce sujet de « monstration évidente<sup>36</sup> ». Alors que, chez Novarina, la scène essentiellement dialoguée et fort populeuse s'élabore autour de listes d'énoncés construits arbitrairement, explore les limites du code linguistique, lance des phrases mystérieuses au hasard de rencontres démultipliées, etc. En d'autres mots, « pleine de sens », l'énonciation des « pauvres » qui prime sur la circulation étourdissante de leurs énoncés est le résultat d'une parole qui « déploie ses accents aveugles<sup>37</sup> ». De ce silence assourdissant, de ce babil naît un nouveau savoir que la scène seule rend visible : le corps véritable et inassignable du Verbe, Dieu en résumé. Ce point névralgique, dans la logique novarinienne, est l'expression du défaut d'incarnation du Verbe, cette insuffisance du plan d'immanence assumée par le dramaturge ignorant et que cristallise un mot vide, ce que nous révèle d'autant plus le signifiant Dieu qu'il est le quasi anagramme de « vide ». Donc, l'origine comme béance. En somme, la littérature, après son détour moderniste de dévalorisation et de désespoir, renouerait-elle avec le « sublime » d'antan, comme dirait William Marx, où l'on accèderait dès lors au référent des référents par le pouvoir renouvelé du langage mais d'un langage sans sujets et plus modeste de par sa nouvelle nature que propose la linguistique d'après Saussure, lacanienne – si l'on me permet la facilité de cette qualification (voir le chapitre II, « Au-delà du commencement »)?

Poser la question, c'est y répondre, selon un vieil adage du moins. Mais ce genre d'affirmation, un brin pompeuse, prête à raison le flanc à la critique, car, suffisante, elle lit avec assurance une certaine téléologie dont toute la portée nous semble incertaine bien qu'heuristique. En définitive, avant d'aller plus loin, il est

<sup>36</sup> Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, op. cit., p. 124.

<sup>37</sup> Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, op. cit., p. 97.

donc souhaitable de vérifier cette lecture audacieuse au ras des pâquerettes, dans les textes. Ainsi, voyons donc un exemple. Dans *L'opérette*, à la quatrième scène du troisième acte (OP, p. 143-163), apparaît un personnage, « L'Infini romancier », qui illustre de façon éloquente et ironique le rapport critique de Novarina aux genres littéraires. Intitulée « L'acte de solitude, l'acte épars », la scène commence par trois monologues, ceux de « La Dame autocéphale », d'« Anastasie » et de « La Femme pantagonique », l'acte de solitude peut-on présumer. Sortes de prières polyphoniques, aussi lamento par endroits, ces trois monologues sont suivis par un dialogue auquel participent aussi « Le Galoupe » et « L'Acteur fuyant autrui » et dans lequel intervient, après un moment et pour la première fois dans la pièce, « L'Infini romancier » entrant et dont la première réplique va comme suit : « Pardi!... (Enfin dans un homme!) » (OP, p. 145) La parenthèse de la réplique, qui donne la signification de l'interjection, repose sur la concordance voix/corps, l'apanage du système du discours, selon Benveniste et Rancière. Heureusement surpris de son incarnation sur les planches, le romancier vit enfin la présence à soi-même que lui interdit le système du récit impersonnel qu'il pratique pourtant, comme on le verra plus bas. Lorsque, profitant d'un moment de silence, il demandera la permission de lire le début de son roman, « "Roman". C'est un roman. Puis-je? » (OP, p. 147), insiste-t-il, commence l'acte épars. Sur plus de dix pages, sa réplique, similaire aux premières pages de *La chair de l'homme* (voir le chapitre I), n'est qu'une série interminable de discours directs avec incise intégrant des noms propres toujours différents : Jean, Jacques, Pierre et ainsi de suite. Paradoxalement, son roman, du moins son début déroutant, n'est que mimésis, citation après citation il ne narre et ne raconte rien, encore moins lui-même, totalement absent de son dit, présent enfin que par son dire, « fluide de la parole » (OP, p.160), résultat qui déçoit certainement ses attentes de restauration. De plus, le contexte d'énonciation de cette litanie de propos sans queue ni tête et mis bout à bout nous échappe. Le peuple des parleurs, affirme Rancière, parle hors contexte, en manque d'origine. Le roman théâtral raconte, entre autres, cette vérité, où le corps et la voix vivent leur séparation irréductible. Qu'ils

soient réunis sur les planches tient de l'exception, d'où la surprise de « L'Infini romancier », une non-personne, quand il tombe enfin, après cette écriture infinie et dépersonnalisante de citations perdues, dans un homme. Mais un homme dont le corps est destiné au sacrifice, c'est-à-dire à disparaître bientôt dans une sortie de scène (voir chapitre III)... Votre joie ne saurait alors être trop longue quand cette fatalité vous guette sous le regard d'un Dieu juste et sévère.

### Écart : trace

Louis de Funès a dit : « Mais ne danse jamais seul, danse avec la solitude. » Louis de Funès, même seul, ne dansait jamais seul, il dansait avec la solitude. Car dans toute vraie danse, qui est toujours une danse de disparition, c'est toujours un autre qui danse, avec qui on danse; et le bon danseur est dansé, le bon valseur valsé, et le bon acteur agi par un autre dont il revit sur le plateau la comique passion en paroles, mais l'autre étant lui aussi agi par quelqu'un; il danse donc dansé, il danse comme un délaissé, car dans tout art, toute pensée, l'aventure passe par le vouloir et le renoncement, par volonté et abandon, par exercices de délaissement. Ceux du cirque le savent très bien. Les mystiques l'ont vu en vrai : leurs écrits nous montrent de près ce que le trapéziste, l'antipodiste voient dans l'instant du saut, ce dont l'acteur fait l'expérience sans mot, pour peu qu'il n'ait pas peur du vide et de se perdre, pour peu qu'il sache être parfait, c'est-à-dire vraiment nul, pour peu qu'il soit l'acteur Nul et Parfait. Ne danse jamais seul, danse toujours avec la solitude. J'ai été un trou dans l'espace que la parole traversa.

(TP, p. 137)

Cette autre anagramme en sous-titre, trace/écart, vient en complément de celle décrite plus haut et placée en tête de chapitre : Dieu/vide. Suggérée par Rabaté dans son plus récent essai<sup>38</sup>, elle nomme, codé, le frayage même de l'écriture. La littérature comme forme écrite, pour le poéticien de la voix narrative, se résume à un principe d'écarts. Prenant ses distances toutefois par rapport à la rhétorique de l'écart langagier, entre autres celle popularisée par le Groupe Mu dans les termes de la sémiologie structurale, où s'oppose simplement au langage ordinaire un langage poétique, Rabaté s'inspire de la notion du figural de Jenny (voir chapitre II) : « Tout énoncé est potentiellement dans l'écartement qui le fait surgir, en tant qu'événement de son énonciation<sup>39</sup>. » Initialement sous le patronage de Flaubert, Rabaté, dans *Le chaudron fêlé*, étudie plus particulièrement des textes récents à la forme hybride entre autobiographie et romanesque, mais ses observations restent néanmoins d'ordre général en plus de poursuivre la réflexion entamée dans ses travaux précédents. La littérature, pose-t-il d'entrée de jeu comme principe où résonne la parole de Blanchot, est sans essence, elle est plutôt le mouvement d'un écart : « Écart de la voix et du sujet qui en est le porteur, écart de la voix et du texte écrit, écart entre le fragment du réel que je crois tenir dans les mots et le monde qui le contient...<sup>40</sup> » La force de la littérature tient donc au lieu inassignable de son origine, que Novarina, citant « hors contexte » – au sens où l'entend Rancière – la parole biblique, nomme Dieu ou, avec un peu moins d'emphasis dans ses premiers textes, un trou (voir notamment le chapitre I). Écart maintenu chez lui, dans l'énonciation scénique, entre théâtre et écriture, présence (entrée) et absence (sortie), corps et voix, sacré et comédie profane, sublime et trivial, mysticisme et idiotie, etc.

Le dernier couple de cette série, qui pourrait s'allonger indéfiniment, rappelle non sans raison la pensée de Deleuze et Guattari commentée plus haut dans ce même

---

<sup>38</sup> Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, op. cit., p. 81.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

chapitre. Le plan d'immanence, associé à la configuration de la scène dans le théâtre des paroles, constitue le lieu conditionnel à l'émergence du personnage conceptuel, vrai agent d'énonciation affirment les deux philosophes : « Les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisation et reterritorialisation absolues de la pensée<sup>41</sup>. » Élaborés d'abord en profondeur dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, les concepts opératoires de déterritorialisation et de reterritorialisation s'appliquent effectivement fort bien à la scène novarinienne, à la fois projetée hors du monde qu'elle réintègre dans une économie de moyens qui invite « pitoyablement » à la transcendance. Ceux qui oeuvrent à l'intérieur de cette zone bornée par un arbitraire implacable, un déjà-pensé impensable comme l'est le système de la langue en manque d'origine et de motivation, partagent tous la même ignorance sur leur essence, présence impersonnelle donnée en spectacle, offerte cérémonieusement comme s'il s'agissait d'une action sacrée mais qui rencontre plutôt dans l'écartement un profane bouffon et carnavalesque. Bref, ignorants, c'est donc malgré eux que ces personnages deviennent martyrs.

S'il est dit conceptuel, le personnage novarinien l'est forcément par son idiotie, concept que Deleuze et Guattari, en accord avec l'étymologie grecque du mot signifiant « penseur privé » par opposition au professeur public, range du côté de la raison et du cogito, de la pensée solitaire faisant table rase des savoirs culturels et techniques. À compter du XIXe siècle, la tradition rationaliste et scientifique associe l'idiot à la folie, c'est-à-dire l'absence de raison comme psychopathologie<sup>42</sup>. Dans leur classification, Deleuze et Guattari, fidèles à cette taxinomie en changement, mettent au côté de l'idiot, comme illustration des traits pathiques du personnage conceptuel, le fou, le maniaque, le délirant et le schizophrène. De toute évidence, le terme d'idiotie, depuis son origine grecque neutre, a pris un tour négatif, perceptible

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>42</sup> Pour une histoire du concept en complément aux thèses un peu minces de Deleuze et Guattari, il est suggéré de se rapporter à la synthèse de Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005.



déjà dans le lexique latin *idiotus* signifiant l'ignorance, l'absence d'instruction, l'inculte en somme. Assimilé au fou à l'âge classique (pensons à *L'histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault ainsi qu'au personnage de Don Quichotte), l'idiot, en défaut d'incarnation, expérimente, selon Deshoulières, une « désubjection », il est comme l'*infans* « malade de la représentation<sup>43</sup> ». Ni tout à fait un sot ni tout à fait inintelligent, selon les distinctions de Clément Rosset, l'idiot comme figure pose des défis à l'esthétique. Depuis au moins Dostoïevski et les surréalistes et dadaïstes, inspirés par les aliénistes du XIXe siècle, la modernité y a trouvé un foyer d'expression privilégié. Plus près de Novarina, on peut évoquer, à titre d'exemple, l'art brut de Jean Dubuffet. C'est que l'idiot, au vingtième siècle, acquiert un statut culturel positif dont le spectacle, à l'image de l'idiot de village, un brin bouc émissaire, lui fait rencontrer à ses dépens une Vérité souvent poétique qu'il vient nous délivrer dans ses gestes et paroles irréfléchis. L'acteur, ce pauvre qui doit accepter avec humilité cette posture esthétique qui n'est donc plus un état, rejoint, dans un monde renversé par le rire, le Christ à cause de son rapport d'incompréhension béate avec le langage, le Verbe :

Or, ces « pauvres » demandent bien autre chose que l'esprit qu'ils n'ont pas : ils prient, ils supplient. Si la faiblesse d'esprit [...] n'apparaît pas sémantiquement nous sommes pourtant, selon Margel, « au coeur de l'idiotie moderne ». Car ce que ces pauvres demandent, c'est d'abord d'être là où Jésus dit « je suis » (*ego sum*), c'est-à-dire un lieu. Dans l'Évangile de Jean, Jésus dit d'une part qu'« [il] est venu dans le monde » et, d'autre part, qu'« [il] n'est pas du monde ». Or ce lieu qu'ils demandent n'est pas un lieu où quelque chose puisse « se montrer », « se manifester », « se représenter » : « Ce n'est pas un lieu où quelque chose peut apparaître, pour le sens, la pensée, la conscience » (Margel, 2004). C'est un « hors-lieu ». La figure de l'idiot et le modèle du Christ se rejoignent en cela<sup>44</sup>.

À cette citation de Deshoulières se plaque à la perfection la définition de la figure de la scène telle que nous l'avons du moins commentée en début de chapitre et à laquelle il faut, pour s'actualiser, le vecteur du personnage conceptuel, (c)hrist à l'échelle

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 81.

modeste de l'ignorant ne possédant que la diffraction de sa voix déroutée. Dans « Demeure fragile » (DP, p. 89-177), dont le titre est une périphrase de la scène<sup>45</sup>, Novarina, qui commente d'abord des tableaux à thématique chrétienne dont l'organisation des figures et des formes suggère implicitement l'apparition d'un croisé, d'une croix, centre ou corps où se situe ce « hors-lieu » duquel sa parole, qui ne lui appartient pas, se rapproche de ce sens. Sorte de vortex et de tourbillon dépersonnalisants, ce croisement s'explique, même dans l'espace de l'essai, par la citation hors contexte (idiotte puisqu'elle s'ignore<sup>46</sup>), d'abord de Madame Guyon (DP, p. 97-100), ensuite de Louis de Funès, dont tous les propos sont imaginaires nous précise une note de document (DP, p. 179). Le récit de paroles rejoint donc même jusqu'à la pensée de l'essayiste. Et si le nom de Louis de Funès surprend de prime abord le lecteur, la comparaison du célèbre comique à Philon d'Alexandrie le fera d'autant plus. Le christianisme est une « science des illettrés », une « kabbale pour les paysans » (DP, p. 122), d'où la nécessité qu'un idiot intervienne sur sa scène pour faire entendre le mystère irréductible de sa vérité, et cela sur le même pied que d'illustres personnages historiques. Le peuple fera une entrée encore plus remarquée quand, par dédoublement, une citation de Louis de Funès évoquera l'artiste populaire Félix Mayol (DP, p. 171 et suiv.). En d'autres mots, le référent doit renvoyer à un corps illégitime, sans quoi l'on sombre dans l'illusion d'une représentation réussie. Alors que le pouvoir d'évocation de la littérature retrouvé par Novarina nous enseigne que la parole est le souffle d'un passage (l'énonciation, dans un vocabulaire plus théorique) qui seule nous humanise et que rien ne peut stabiliser comme un objet dans un lieu : une scène.

---

<sup>45</sup> « [...] la SCÈNE, l'édifice volatil du théâtre, son habitat léger. La scène est une *demeure fragile*... » (DP, p. 109)

<sup>46</sup> « Le meilleur commentaire [du tableau *La Madone entourée d'anges et de saints* de Piero della Francesca] ce n'est pas Longhi, ni Bertelli, ni Winterberg, ni Janitschek, ni Wickhoff, ni Berenson, c'est madame Guyon, qui sans jamais l'avoir vu improvisait ainsi... » (DP, p. 97)



## CONCLUSION

### POUR EN FINIR AVEC L'ORIGINE

À la deuxième scène du premier acte de *L'espace furieux*<sup>1</sup>, « Jean Singulier » commence une tirade par cette phrase : « Très tôt, j'ai vu que l'humanité se gélatinisait, bien que j'observasse la chose même chez ceux qui étaient pourris d'intelligence à l'époque. » (EF, p. 25) Répondant à un ordre de « L'Enfant d'Outrebref », qui lui demande de prouver par des mots sa dernière affirmation : « La joie de toute la matière est trop grande » (EF, p. 25), « Jean Singulier » adopte, pour ce faire, ce que nous avons appelé au chapitre précédent : l'objectivation de la diégésis. En fait, il se dissocie du temps du récit propre à toute représentation scénique pour lui substituer le temps de la narration. La partie de sa vie extra-diégétique qu'il raconte en guise de preuve à « L'Enfant d'Outrebref », et qu'il amorce à la façon proustienne mais sur une note parodique, s'articule d'entrée de jeu sur une prise de conscience qui s'ancre dans un passé éloigné du temps de la représentation théâtrale (« très tôt »). Plus exactement, « très tôt » signifie l'enfance, à « l'âge de huit », précise la phrase suivante. Y aurait-il donc identité narrative par la correspondance de la voix narrante, le « Jean Singulier » du temps immédiat de la représentation à qui le signifiant scénique prête le corps d'un acteur, avec le personnage de l'histoire racontée, lui-même en l'occurrence mais transformé par le temps dans une visée éthique, dirait Ricoeur<sup>2</sup>? On ne saurait plus répondre maintenant par l'affirmative à cette question sachant de quoi il retourne de la

---

<sup>1</sup> *L'espace furieux* est la version scénique du roman théâtral *Je suis* (voir chapitre III pour plus d'explications).

<sup>2</sup> Voir Paul Ricoeur, « Le soi et la visée éthique », dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », p. 199-236.

présence évidée des sujets parlants dans le théâtre novarinien. D'ailleurs, à relire attentivement la première phrase de la tirade de « Jean Singulier », dont le sens s'avère volontiers illogique, on conclut qu'une telle synthèse de la personne ne peut résulter de l'esprit dérouté d'un personnage novarinien. En effet, si l'humanité, au sens générique ou hyperonymique, se « gélatinise », pourquoi donc affirmer, à la proposition suivante, sous le mode de la concession (ce qu'indique la préposition « bien que »), que la même chose se produit chez une groupe particulier, les « pourris d'intelligence », comme s'il n'y avait pas de relation logique attendue entre les deux éléments du même ensemble?

Incohérentes, les catégorisations de « Jean Singulier » relèvent de son idiotie, l'antonyme par excellence de l'intelligence. Même s'il raconte son passé personnel à distance, « Jean Singulier » n'arrive pas à produire un sens narratif et une chaîne causale d'événements dont il serait lui-même objet de discours et de référence stabilisée. Par exemple, une simple précision anecdotique de lieu et de temps génère, dans sa tirade, une séquence débridée et incontrôlée, comme si la langue épuisait d'elle-même et tout à coup ses possibilités dans une sorte de bégaiement : « J'aboutis ainsi de suite, un huit de VIII, au neuf de la rue du Docteur-Potain, puis 10 rue L'Infirmière-Turban, puis 9 rue des Pestilences, puis 8 rue du Chantre, puis 9 de la Faute à Challes-les-Eaux... » (EF, p. 26-27) S'improvisant romancier de soi-même, selon l'expression de Rabaté, « Jean Singulier », qui tente de faire honneur à son « surnom » en lui inventant une individualité, rate donc en beauté sa tentative de restauration à cause de son manque de maîtrise de la langue. D'ailleurs, nous prévient-il, dès son enfance, il s'est avéré « champion de pire chez les médiocres, [...] redernier de tous, aigle des cancre » (EF, p. 25) : en somme, idiot... de la famille, dirait Sartre. Son incapacité généralisée se révèle de façon notoire dans l'apprentissage de l'écriture, la « matière » même dont il était question dans sa réplique antérieure, citée partiellement au paragraphe précédent : « Incapable de rendre compte de ma si riche pensée à l'époque, je me tus [...] devant la ruine des

lettres. [...] Alors j'écrivis que je me mis à écrire en morse une langue écrite de rat en langue de trait, et en langue à traits, en parlé-rythmé, en graffité fatidique et en parlé-ruiné. » (EF, p. 28-29)

Écrire que l'on se met à écrire est une pratique redondante, tautologique<sup>3</sup>. Gauche et involontaire, ce dédoublement narré par « Jean Singulier » montre par défaut le corps d'écriture en objet scénique. Cette mise en scène littéraire procède par purgation, au même titre que la voix dans le récit du parleur-simulé (voir notre deuxième chapitre), car sa portée est tout aussi intransitive et son contenu, bel et bien limité aussi à sa seule matérialité, coupée de sa signification arbitraire. Ainsi, son passé de cancre que nous raconte avec difficulté « Jean Singulier », son apprentissage mal assuré de l'écriture sur les bancs d'école, donne naissance à une autre écriture, idiosyncrasique, en la repliant sur ses propres conditions d'apparition, sa propre théâtralité, sa figure : traits, graffiti, ruines, etc. Montrer l'obscène de l'écriture répond plus exactement d'un processus de purification tout comme le sacrifice de l'acteur. Ainsi se fraye, dans le théâtre des paroles, le passage de la Voix véritable, impersonnelle, dans l'exhibition des corps « criant : "Panique dans la matière!" » (LC, p. 22), apparaissant d'abord pour ensuite corrélativement disparaître : entrée et sortie de scène comme souffle primordial. Toutefois, l'écriture, elle, au contraire du temps éphémère de la représentation auditive, perdure, mais dans l'oubli de son corps d'origine. Cette distance objectale, qui permet, dans les mots d'Anne-Marie Christin, d'« engendrer une forme inédite<sup>4</sup> », c'est-à-dire la lettre alphabétique, rend manipulable le langage parce que transposé et stocké, tombé et chuté dirait Novarina, dans une matière flottante à l'abri du temps.

---

<sup>3</sup> Jean-Sébastien Trudel a déjà étudié cette figure de discours chez Novarina d'après une perspective lacanienne dans « Dieu est la chose. Une écriture théo-tauto-logique » dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, p. 101-114.

<sup>4</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995, p. 20.

De plus, l'ethnologie, explique Goody dans son célèbre essai *La raison graphique*<sup>5</sup>, a accordé un pouvoir structurant à l'écriture, cette invention de l'homme qui lui permet d'enregistrer et de faire la lecture de signes auditifs et d'analyser la structure du système linguistique, bref de développer un métalangage. Nouvelle habileté technique, l'écriture alphabétique est d'abord engendrée, chez les premières civilisations de l'écriture, par la « réduction du discours parlé en listes et en tableaux<sup>6</sup> ». Plus ancienne et primitive que l'alphabet, la forme graphique, dont la principale fonction est associative et paradigmaticque, « tend à disposer les termes en rangées et en colonnes, c'est-à-dire linéairement et hiérarchiquement, de manière à assigner à chaque élément une position unique qui définit sans ambiguïté et en permanence sa relation aux autres<sup>7</sup> ».

Si les systèmes alphabétiques ont permis une extension de la pratique de l'écriture, il n'en est pas moins vrai que les premiers systèmes d'écriture et même les procédés graphiques encore plus anciens, les signes qu'on traçait sur les parois des cavernes, sur des morceaux d'écorce de bouleau ou, de façon plus éphémère, sur le sable, ont influencé à la fois l'organisation de la vie sociale et celle des systèmes de connaissance<sup>8</sup>.

Ainsi, la pensée graphique semble signifier un progrès, du moins un acquis, cela même si Goody, dans les pages liminaires de son essai, se défend de partager grossièrement le monde entre sociétés primitives et civilisées. Ce mythe du progrès associé à l'acquisition de l'écriture alphabétique a aussi, comme on le sait, donné lieu à son envers, la dégénérescence, bien sûr, axée sur la perte d'une origine phonocentrique<sup>9</sup>. À ce sujet, il est de coutume d'accorder à la langue, précise

---

<sup>5</sup> Voir l'avant-propos : Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, 1979.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>9</sup> Ce thème a créé une abondante littérature. Rousseau est son plus illustre défenseur (voir Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990). On sait que Derrida a élaboré en bonne partie son concept de différance à partir d'une critique de ce texte capital (voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967). Pour une synthèse du thème central de l'origine de la langue dans l'ancienne littérature dont dérive le

Christin, deux modèles de pouvoir en rapport avec son système de représentation : à la forme orale de la parole, la source est présumée divine tandis que la forme graphique serait le fruit du génie prométhéen de l'homme<sup>10</sup>.

Il n'est donc pas surprenant que, dans la tirade de « Jean Singulier », soit associée au thème d'ouverture de l'intelligence l'acquisition du langage écrit. En effet, « nous avons identifié l'impidité intellectuelle et transparence phonétique, écriture et représentation verbale<sup>11</sup> », enchaîne Christin, comme s'il y allait là d'une lutte entre Jacob, le génie de l'homme, et l'ange, le Verbe, domptant l'indomptable Autre par un moyen technique secondaire et réfléchi. Fondamentalement, l'écriture alphabétique, iconique à l'origine, fige et transcrit la langue « orale » en images organisées, signes visuels que la lecture décode phonétiquement. Mirage, ajoute Christin, la lettre devient invisible et s'évanouit dès qu'on la verbalise à nouveau. « Jean Singulier », au contraire, se laisse plutôt frapper par la violence de sa présence, par sa figure. Ce qui a pour résultat de le rendre inapte à évaluer et dominer avec distance la langue elle-même comme pur objet. Car, de raison, l'alphabet, « instrument d'abstraction et de classification », parce qu'il repose sur le champ du visible ménage l'égotisme en « accoutum[ant] les esprits à une évaluation idéale de la parole<sup>12</sup> », selon Christin. Par conséquent, notre rapport paradoxal à ce signe, qui le condamne à une secondarité déchuée et qui nous rend aveugle à son corps d'écriture, est le produit d'une métaphysique s'articulant sur le phonocentrisme comme seule réalité irréductible de la conscience pure du sujet. Même transparente, l'écriture viendrait donc souiller la présence désincarnée du Verbe? Rousseau, lui, le pensait, en ce qu'elle rompait la spontanéité originelle. Mais cette thèse s'articule à partir d'une conception téléologique: au début aurait existé une perfection que la durée a altérée.

---

phonocentrisme, il faut lire Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1994.

<sup>10</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 35.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 92.

Notre deuxième chapitre a bien démontré que l'ontogenèse du sujet linguistique – que Rousseau pense au plan de l'espèce dans ses essais et de l'individu dans ses textes autobiographiques – se transpose, chez Novarina, du côté de l'être de la parole, où l'origine, transcendante, persiste. « Jean Singulier », un être à la fois multiple et individuel, ne saurait donc tabler sur les acquis du passé puisque, oublieux, il perçoit la visibilité de l'écriture et non son symbolisme qu'il comprend à peine. En plus de son propre corps s'ajoute donc celui parasite de la lettre dont la présence opaque s'avère toutefois nécessaire au sacrifice de l'auteur.

En fait, le théâtre novarinien joue une comédie des corps sur tous les plans, que ce soit celui du livre ou de la scène. La posture dédoublée des textes à l'égard de la représentation, de la langue par l'écrit ou du jeu scénique par l'hyperconscience (voir chapitre III et IV), introduit dans l'espace des corps nuls, réduits à la simple présence insignifiante de leur figure épurée. La tradition logico-grammaticale, qui a érigé la raison du « je » en empire, voit dans le dédoublement, du son en graphème par exemple, la possibilité de manipuler une substance avec mesure et ordre, en l'occurrence le langage comme reflet du monde. *L'espace furieux* – ainsi que *Je suis* – parodie ce rapport objectal à la langue, où la conscience individuelle peut se dissocier du Verbe originel une fois son code maîtrisé. Tout d'abord, le premier acte débute sur un dialogue un brin scolaire où la parole s'explique avec une assurance toute livresque : « L'Enfant Traversant : Qu'entendez-vous par le mot de grammaire? / L'Enfant d'Outrebref : J'entends l'acte d'écrire et de parler correctement. / L'Enfant Traversant : Qu'est-ce que parler? / L'Enfant d'Outrebref : C'est exprimer ses pensées par le moyen du son et de la voix. » (EF, p. 10) Par la suite, les choses se compliquent, notamment quand « Jean Singulier » entre en scène. « L'Enfant Traversant », représentant de la logique, et « L'Enfant d'Outrebref », représentant de la grammaire (EF, p. 19), se mesurent alors à la nullité du cancre, incapable de se soustraire efficacement à la présence en trop des corps de représentation. « Reruiues des lettres allant et venant, et les manques d'accord généralisés me manquant, ainsi

que la suite dans les idées, je jetais partout des pluriels incomplets et ramassais des singuliers fautifs, des reprises d'adjectifs, des inversions en plurification et des coordinations dans un état déjà très accidenté, non en français qui tienne debout mais en langage renversé à l'envers » (EF, p. 28), raconte-il avant d'ajouter qu'il se mit à écrire des figures non représentatives. La démarche logique de la grammaire échappe donc à l'idiotie de « Jean Singulier » fasciné, d'après les mots de Christin, par la « déraison » graphique de l'image.

Superficiel, le thème académique de l'instruction sert avant tout d'ouverture à *L'espace furieux*. Ensuite viennent les questions habituelles du théâtre des paroles comme celle de l'impersonnalité des sujets parlants. « Je suis à l'intérieur de ce que j'ai dit », affirme pompeusement « L'Enfant d'Outrebref » à la fin de la première scène où il répond mécaniquement aux questions professorales de l'autre « Enfant » (EF, p. 19). Cette dernière réplique montre bien l'illusion naïve du personnage que ce théâtre détrompe vite. On sait par ailleurs que *Je suis* commence sur une longue variation des possibilités phrastiques entre les deux substantifs « intérieur » et « extérieur » d'où résulte un rhizome exponentiel<sup>13</sup>. En fait, le « je » ne contient rien, il n'est pas ontique, il n'est que l'avoir-lieu du langage : « Les pronoms et les autres indicateurs de l'énonciation, avant de désigner des objets réels, indiquent précisément que le langage a lieu. Ils permettent, ainsi, de se référer avant le monde même des significations, à l'événement du langage à l'intérieur duquel seulement quelque chose peut être signifiée<sup>14</sup>. » Quand, plus loin dans la pièce, « Le Prophète » conjugue sur le même mode rhizomatique, où tout et son contraire se peuvent, ses observations métaphysiques, l'événement de sa parole importe plus que les significations de son énoncé : « Alors je vis que je suis et que Dieu était; alors je vis que j'étais et que Dieu

<sup>13</sup> « L'Animal du temps : L'espace est à l'intérieur de lui. [...] L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. [...] Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'extérieur de l'espace. [...] Il y a quelqu'un à l'intérieur de la personne. Il y a quelqu'un à l'extérieur de quelqu'un.... » (JS, p. 7 et 14)

<sup>14</sup> Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Détroits », 1991, p. 58.

sera; alors je voyais que je suis et que Dieu est... » (EF, p. 146) On y reconnaît le rituel scolaire des conjugaisons et déclinaisons que pratiquait maladroitement « Jean Singulier » dans son enfance. Sauf qu'ici, la nature du discours a changé : Dieu en étant l'objet. La manière d'avoir une prise sur ce nom au référent absent, sur cet absolu ultime, répond d'une litanie ennuyeuse où, bizarrement, la parole perd tout pouvoir d'évocation, du moins il lui faut se dépenser dans un travail laborieux d'épuisement pour arriver à signifier quelque chose que le bruit de la matière verbale ne viendrait pas étouffer comme la lettre qui, par sa présence physique, aveugle « Jean Singulier ».

Par la suite, « Le Prophète » invoque Dieu : « Viens, couleur des présences colorées, viens amour des amoureux, viens pain de toute soif [...]! Viens, Dieu, c'est toi le croyant! Viens viens viens viens! » et conclut sa tirade et son appel ainsi : « Et même si personne n'avait écouté un mot de mes paroles parlées, j'aurais dit tout ça au plancher. » (EF, p. 147) Puis une didascalie annonce le retour sur scène de « Jean Singulier »; commence alors une scène intitulée *À un arbre*, composée d'une seule tirade, la scène précédente s'intitulant *À tous*. En fait, « Jean Singulier » répond au « Prophète » par un récit de vie. La fin de sa tirade est presque identique à celle de l'autre personnage : « Si vous n'aviez pas été là pour écouter ce que j'ai dit, je l'aurais dit à ce bâton. » (EF, p. 160) On remarque à la fois dans le titre des scènes et dans les phrases de conclusion des tirades l'accent mis sur la fonction conative du langage. Prophète à sa façon, « Jean Singulier » a lui aussi conscience de son destinataire, que l'espace de la scène, essentiellement dialogué, assure, ne serait-ce que par la présence du spectateur. Mais si le « vous » désigne bel et bien des présences physiques (spectateurs, personnages), toutes celles possibles dit le titre de la scène du « Prophète », il s'agit d'une pure coïncidence ou d'un simple accident. Tant « Jean Singulier » que « Le Prophète » placent sur le même pied que les personnes désignées des objets « réels » comme un bâton ou le plancher puisque leur tirade emprunte à la prière sa forme liturgique qui requiert l'effacement ou le retrait



du destinataire. Le « vous » tout comme le « je » doit se purger de tout ego dans le sacrifice théâtral.

Mais si prière il y a, elle est idiote et parodique<sup>15</sup>. « Le Prophète », lui, à cause de son nom pleinement assumé, confère une certaine solennité à son rôle. Tandis que la tirade de « Jean Singulier » propose, par le biais d'un récit de vie, une variation fort prosaïque de la prière, cette communication spirituelle qui s'élève à Dieu, c'est-à-dire au vide. Racontant d'abord qu'il voulait en finir avec la vie, il choisit de se pendre à un arbre derrière une station-service. Mais soudain « deux instruments aratoires » lui parlent dans la « grange à pendaïson », « mis là par l'ancien pompiste qui se rendait ici le soir après le service pour prier » (EF, p. 151), et il retient son geste suicidaire. Il n'en faut pas davantage pour que « Jean Singulier » connaisse une renaissance christique. Chaque année à la même date, il reviendra au garage de la station « prier, non devant la croix, trois fois trop glorieuse, mais devant le dernier des objets allumés, devant bout d'allumette, devant boîte vide, devant mes lacets » (EF, p. 156). Tel un véritable prophète, il proclamera ensuite sa vérité aux « Athéniens, Ébroïciens, Mussipontains... » (EF, p. 158) Cette illumination qui l'a visité lui vaut même de se rebaptiser longuement « Vraie Vue de la Lumière de Gloire que nul n'entend dans la vue vraie de la lumière non entendue » (EF, p. 159). On se souviendra que « Jean Singulier » maîtrise peu la langue : il ne sait énoncer clairement ce qui se conçoit malaisément, dirait un autre. La mouture de son nouveau nom – qui n'est plus essentiellement désignatif –, un surnom en fait, indique ainsi moins sa présence physique secondaire que le fraying incontrôlé du Verbe en elle, l'événement du langage dirait Agamben. Encore une fois ici, un Petit Récit, où le prosaïsme prend des dimensions mythiques : le pompiste vaut un prêtre; un bâton, une croix; l'idiote, un prophète, rejoint l'Origine dans l'épure. Ce geste est par essence théâtral puisqu'il

---

<sup>15</sup> Par exemple, celle de « Sosie », dédiée à son corps, suivant immédiatement la tirade de « Jean Singulier » : « Notre crâne qui êtes en nous comme une pierre au milieu de la pensée. Notre bouche qui êtes en nous comme un trou au milieu de la figure. Notre chair qui êtes en nous comme une pensée par quelqu'un d'autre... » (EF, p. 161)

exige de nous, lecteur ou spectateur, notre présence muette et désintéressée, de telle manière que le personnage puisse déclarer qu'il lui aurait fallu moins que nous, comme un simple bâton, pour qu'advienne sa réplique. On aura compris que le sens de cet énoncé ne traduit pas un véritable souhait. En tant qu'objet, le bâton se laisse désigner. Vous, vous ne vous trouvez pas, comme Dieu, dans un lieu localisable, votre corps en d'autres mots. Cette illusion, le théâtre des paroles tient à s'en défaire par le sacrifice. En rendant visible le corps parlant comme le son par la lettre, la comédie scénique du sacrifice montre ainsi l'envers de sa « croyance » et grossit l'erreur commune. Mais, du même coup, pris à son propre jeu, le théâtre des paroles se surprend à être fasciné par le monde en trop de la matière qui, en fait, rend seul possible la théâtralité du Verbe. Et ainsi, la métaphore – la figure qui nomme le mieux la chose absente par une autre chose – reprend tous ses droits : spectateur, vous valez bien un menu objet comme un bâton; le théâtre, le monde. Sur les planches, l'exhibition crue des corps, comme celles des effigies ou des marionnettes, et de la matière scénique, supprime bien sûr l'inessentiel mais en montre par conséquent le jeu originaire qu'anime une Voix impersonnelle : littéralement, le texte « autre » mémorisé. Rabaté le nomme écart ce jeu; ce rituel est, en d'autres mots, la force poétique d'une séparation de tous les instants.

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRE DE VALÈRE NOVARINA

#### LIVRES

NOVARINA, Valère, *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L, 1987, 332 p.

\_\_\_\_\_, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L, 1989, 104 p.

\_\_\_\_\_, *Théâtre (L'atelier volant, Le babil des classes dangereuses, Le monologue d'Adramélech, La lutte des morts et Falstafe)*, Paris, P.O.L, 1989, 640 p.

\_\_\_\_\_, *Le théâtre des paroles (Lettres aux acteurs, Le drame dans la langue française, Le théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire)*, Paris, P.O.L, 1989, 184 p.

\_\_\_\_\_, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, 144 p.

\_\_\_\_\_, *Je suis*, Paris, P.O.L, 1991, 240 p.

\_\_\_\_\_, *L'animal du temps*, Paris, P.O.L, 1993, 64 p.

\_\_\_\_\_, *L'inquiétude*, Paris, P.O.L, 1993, 56 p.

\_\_\_\_\_, *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L, 1995, 528 p.

\_\_\_\_\_, *Le repas*, Paris, P.O.L, 1996, 144 p.

\_\_\_\_\_, *L'avant-dernier des hommes*, Paris, P.O.L, 1997, 88 p.

\_\_\_\_\_, *L'espace furieux*, Paris, P.O.L, 1997, 160 p.

\_\_\_\_\_, *Le jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L, 1997, 104 p.

\_\_\_\_\_, *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L, 1998, 176 p.

\_\_\_\_\_, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, 184 p.

\_\_\_\_\_, *L'origine rouge*, Paris, P.O.L, 2000, 208 p.

\_\_\_\_\_, *Le drame de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003 [1984], 434 p.

\_\_\_\_\_, *L'équilibre de la croix*, Paris, P.O.L, 2003, 128 p.

\_\_\_\_\_, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003, 208 p.

\_\_\_\_\_, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L, 2006, 194 p.

\_\_\_\_\_, *L'acte inconnu*, Paris, P.O.L, 2007, 192 p.

#### PUBLICATIONS DANS DES PÉRIODIQUES, DES COLLECTIFS ET DES CATALOGUES D'EXPOSITION

NOVARINA, Valère, « Naissance de l'homo automaticus sur la scène de l'excelsior », *L'énergumène*, n° 12-13, 1978, p. 56-64.

\_\_\_\_\_, « Mascarades du trou de science », *In'hui*, n° 5, automne 1978, p. 22-26.

\_\_\_\_\_, « La lumière sort ou L'ami médecin », dans *L'amitié*, Paris, Point Hors Ligne, 1984, p. 31-62.

\_\_\_\_\_, « Journal », *Artistes*, n° 20, avril 1984, p. 52-56.

\_\_\_\_\_, « Pendant la matière », *Jean Dubuffet. Les dernières années*, Paris, Jeu de Paume, 1991, p. 139-148.

\_\_\_\_\_, « Séquence », *Liberté*, n° 228, décembre 1996, p. 201-209.

\_\_\_\_\_, « La main », *Louis Soutter. Si le soleil me revenait*, Paris, Centre Culturel Suisse, 1997, p. 18-31.

\_\_\_\_\_, « Porter l'homme devant soi », *Le Monde*, n° 16686, 19 septembre 1998, p. 23.

\_\_\_\_\_, « L'acteur sacrifiant », dans Louis Dieuzayde (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, p. 197-201.

\_\_\_\_\_, « L'acte du dialogue », *Revue des sciences humaines*, n° 273, 2004, p. 31-33.

\_\_\_\_\_, « Attraction », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, p. 159-172.

## CRITIQUE DE L'ŒUVRE DE VALÈRE NOVARINA

*Alternatives théâtrales : Voix d'auteurs et marionnettes*, n° 72, avril 2002, p. 8-23.

BENHAMOU, Anne-Françoise, « La chair gobée du théâtre (Considérations sur la guerre de l'acteur et du metteur en scène) », *L'art du théâtre*, n° 6, hiver 1986-printemps 1987, p. 78-83.

BERSET, Alain (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, 400 p.

BESSIÈRE, Jean, « Du théâtre et de sa fiction : que l'animal incarné, l'homme, est bien un sujet vivant. À propos de *Je suis de Valère Novarina* », *Études théâtrales*, n° 19, 2000, p. 77-87.

BON, François, « La parole est une image » (entretien), *Quai Voltaire*, n° 5, printemps 1992, p. 73-82.

BOUHÉNIC, Pascale, « Parler en couleur » (entretien), *Revue d'esthétique*, n° 33, 1998, p. 143-148.

BOURASSA, Lucie, « Passages de la voix dans le texte : l'exemple de Novarina », *Ritm*, n° 9, 1994, « Le regard et la voix » (dossier sous la direction de Michel Collot et Daniel Delas), p. 93-112.

CHAREST, Rémy, « Lui qui habite le temps » (entretien), *Le Devoir*, 25 août 1997, p. B1.

CHÉNETIER, Marion, « Entrée dans la danse de Jean Dieu », *Le Nouveau recueil*, n° 51, juin-août 1999, p. 5-16.

CLOUTIER, Guy, « Valère Novarina : "Chaque mot est un drame" » (entretien), *Magazine littéraire*, n° 270, octobre 1989, p. 162-167.

\_\_\_\_\_, « Valère Novarina : "Mon théâtre est un théâtre du surgissement" » (entretien), *Magazine littéraire*, n° 360, décembre 1997, p. 70-71.

COHEN, Francis, « Joussif », *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 45-48.

COSTAZ, Gilles, « Valère Novarina : "La parole opère l'espace" » (entretien), *Magazine littéraire*, n° 400, juillet-août 2001, p. 98-103.

- DARRAULT-HARRIS, Ivan, « “Comme partout des doubles s’étaient glissés” : À propos de l’engendrement du néologisme littéraire », *Sémiotiques*, n° 3, octobre 1992, p. 137-148.
- DE LAROCHELLIÈRE, Éric, « La communauté d’autrui. Sur *L’origine rouge* de Valère Novarina », dans Frédéric Boutin, Daniel Laforest et Pierre Ouellet (dir.), *Communautés de sens. Identités littéraires et sens commun*, Montréal, Cahiers du CELAT, 2002, p. 149-159.
- DIEUZAYDE, Louis (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, coll. « Textuelles », 2004, 206 p.
- DI MEO, Philippe, « Une mère lointaine », *Théâtre/Public*, n° 72, novembre-décembre 1986, p. 16-21.
- \_\_\_\_\_, « Travailler pour l’incertain; aller sur la mer; passer sur une planche » (entretien), *L’infini*, n° 19, été 1987, p. 197-208.
- DUBOUCLEZ, Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L’espace littéraire », 2005, 128 p.
- DUBUFFET, Jean, « Interview with Jean Dubuffet » (entretien), *Flash Art*, n° 10, janvier 1983, p. 19-23.
- Europe : Valère Novarina*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 1-177.
- GRAZIOLI, Elio, et Philippe Di Meo, « Valère Novarina : le geste (l’horaire) », *Artistes*, n° 20, avril 1984, p. 46-51.
- Java : Valère Novarina, poète comique*, n° 8, été 1992, p. 13-74.
- JOHANSSON, Franz et Yannick Mercoyrol, « Quadrature » (entretien), *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 5-18.
- JOURDE, Pierre, « L’opérette de Valère Novarina : la rédemption par l’idiotie », dans *La littérature sans estomac*, Paris, L’Esprit des Péninsules, coll. « L’Alambic », 2002, p. 247-272.
- JOURDE, Pierre (dir.), *La voix de Valère Novarina. Actes du colloque de Valence*, Paris, L’Harmattan, coll. « L’écarlate », 2004, 222 p.
- KAEPPELIN, Olivier, « Écouter la parole de l’autre » (entretien), *L’autre journal*, n° 4, avril 1985, p. 50-53.

- KLEIN, Jean-Pierre, « Rien n'est sans langage » (entretien), *Art et thérapie*, n° 26-27, juin 1988, p. 38-40.
- \_\_\_\_\_, « Rien n'est sans langage » (entretien), *Sémiotiques*, n° 3, octobre 1992, p. 132-35.
- NICOLE, Eugène, « Valère Novarina ou le langage à l'invectif », *Critique*, n° 635, avril 2000, p. 288-297.
- OUELLET, Pierre, « La multiplication de la parole. Éthique du sens excédé », dans *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, p. 23-39.
- PLASSARD, Didier, « Valère Novarina : la béance et le fruit », dans Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1995, p. 109-125.
- \_\_\_\_\_, « Kantor, Gaby, Novarina : fragiles territoires de l'humain », *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 11, « Interférences », 1998, p. 10-16.
- \_\_\_\_\_, « Valère Novarina, Didier-Georges Gaby : pour un potlatch des représentations », *Études théâtrales*, n° 19, 2000, p. 67-76.
- \_\_\_\_\_, « Espace es-tu là? Espace scénique et dramaturgie chez Valère Novarina », dans Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel / Theater : Sound Space, Visual Space*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 277-285.
- PRIGENT, Christian, « Supernova contre Big Brother », dans *La langue et ses monstres*, Montpellier, Cadex éditions, 1989, p. 179-196.
- \_\_\_\_\_, « La démiurgie comique de Valère Novarina », dans *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 294-299.
- PRIQUE, Alain, « Un crime sous chaque parole » (entretien), *Théâtre en Europe*, n° 12, octobre 1986, p. 98-100.
- RENAUDE, Noëlle, « Le désir de vertige » (entretien), *Théâtre/Public*, n° 72, novembre-décembre 1986, p. 7-15.
- \_\_\_\_\_, « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste » (entretien), *Théâtre/Public*, n° 90, novembre-décembre 1989, p. 67-73.
- \_\_\_\_\_, « Novarina : l'écriture, le livre et la scène » (entretien), *Théâtre/Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p. 9-17.

- ROMPRÉ, Virginie, *Corps, théâtre, parole : Étude de La chair de l'homme de Valère Novarina*, Mémoire de M.A. (lettres), Université Laval, mai 1999, 98 p.
- ST-ONGE, Alexandre, « Le corps étrange(r) dans l'écriture de Valère Novarina », dans Frédéric Boutin, Daniel Laforest et Pierre Ouellet (dir.), *Communautés de sens. Identités littéraires et sens commun*, Montréal, Cahiers du CELAT, 2002, p. 161-169.
- TACKELS, Bruno et Sabrina Weldman, « La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur » (entretien), *Mouvement*, n° 10, octobre-novembre 2000, p. 20-27.
- TEMKINE, Raymonde, « Orfèvres de la langue », *Europe*, n° 818-819, juin-juillet 1997, p. 251-253
- TREMBLAY, Nicolas (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2005, 176 p.



## CORPUS THÉORIQUE ET AUTRES ŒUVRE CITÉES

- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Critique de la philosophie », 1989, 180 p.
- \_\_\_\_\_, *Le langage et la mort*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Détroits », 1991, 206 p.
- \_\_\_\_\_, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 1998, 288 p.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, 256 p.
- AUROUX, Sylvain (dir.), *Histoire des idées linguistiques. La naissance des métalangages en Orient et en Occident* (tome 1), Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1989, 512 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. du russe par Marina Yaguello, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1977, 240 p.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 63-69.
- BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, 114 p.
- BENVENISTE, Émile, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 251-257.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, 384 p.
- \_\_\_\_\_, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1959, 350 p.
- BOURASSA, Lucie, « Rythmes et phonèmes », dans *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993, p. 189-220.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre suivi de Additifs au Petit organon*, trad. de l'allemand par Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, 144 p.

- \_\_\_\_\_, *L'achat du cuivre. Entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre*, trad. de l'allemand par Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, 192 p.
- BUCHER, Gérard, *L'imagination de l'origine*, Paris, L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 2000, 304 p.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, 1950, 254 p.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995, 252 p.
- CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, préf. Jacques Derrida, Auvers-sur-Oise, Galilée, coll. « Palimpseste », 1973, 304 p.
- CORNEILLE, *L'illusion comique*, Paris, Classiques Hachette, 1994, 208 p.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, 396 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, « Les personnages conceptuels », dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 60-81.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, 450 p.
- \_\_\_\_\_, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1967, p. 341-368.
- \_\_\_\_\_, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, 464 p.
- DESHOULIÈRES, Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005, 200 p.
- DUCROT, Oswald, « Humboldt et l'arbitraire du signe », dans *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 26, 1974, p. 15-26.
- ECO, Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1994, 448 p.
- FITCH, Brian T., *Le langage de la pensée et l'écriture. Humboldt, Valéry, Beckett*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2003, 296 p.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 406 p.

- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, préf. Paul Ricœur, Paris/Québec, Klincksieck/Les Presses de l'Université Laval, 1988, 204 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 300 p.
- \_\_\_\_\_, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976, 432 p.
- \_\_\_\_\_, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 144 p.
- GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, 1979, 280 p.
- GUYON, Jeanne Marie Bouvier de la Mothe, *La vie de Madame Guyon écrite par elle-même*, Paris, Dervy-Livres, coll. « L'arbre de la vie », 1983, 640 p.
- HANDKE, Peter, *Outrage au public et autres pièces parlées*, trad. de l'allemand par Jean Sigrid, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1968, 112 p.
- HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokneier et François Fédier, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1976, 268 p.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, 260 p.
- JARRY, Alfred, « Ubu roi », dans *Tout Ubu*, Paris, Le livre de poche, 1985, p. 17-162.
- JENNY, Laurent, « Parole "originale" et figuralité », dans *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 87-112.
- MARX, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 240 p.
- MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité? », dans *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 93-133.
- \_\_\_\_\_, « Penser Humboldt aujourd'hui », dans Henri Meschonnic (dir.), *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 1995, p. 13-50.

- \_\_\_\_\_, « Poétique de la pensée : le latin de Spinoza », dans Henri Meschonnic (dir.), *Et le génie des langues?*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2000, p. 103-148.
- MODIGLIANI, Denise, « Langage et anthropologie, une poétique de la différence », dans Henri Meschonnic (dir.), *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 1995, p. 73-100.
- OUELLET, Pierre, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 2003, 258 p.
- PLATON, *Cratyle*, trad. du grec par Émile Chambry, dans *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménéxène, Ménéon, Cratyle*, Paris, Flammarion, 1967, p. 377-503.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 p.
- \_\_\_\_\_, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999, 328 p.
- \_\_\_\_\_, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2006, 290 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, 222 p.
- \_\_\_\_\_, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, 216 p.
- RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, 2<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Paris, Presses Universitaires de France, 1996 [1987], 292 p.
- \_\_\_\_\_, « De l'origine du langage à l'émergence du milieu sémiotique », *Marges linguistiques*, n° 11, mai 2006, p. 1-30.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, 448 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, coll. « 10/18 », 1962, 320 p.
- \_\_\_\_\_, « Scène », *Instantanés*, Paris, Minuit, 1962, p. 49-60.
- ROSSET, Clément, *L'anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 1973, 336 p.
- \_\_\_\_\_, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1977, 160 p.

\_\_\_\_\_, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, éd. rev. et augm., Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1984 [1976], 142 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, 288 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, coll. « L'Aire théâtrale », 1981, 200 p.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éd. critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1975, 512 p.

\_\_\_\_\_, *Écrits de linguistique générale*, éd. critique préparée par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2002, 358 p.

THOUARD, Denis, « La difficulté de Humboldt », dans *Les dossiers de HEL* [supplément électronique à la revue *Histoire Épistémologie Langage*], n° 1, 2002, p. 1-24 (disponible sur Internet : <http://htl.linguist.jussieu.fr/dosHEL.htm>).

TRABANT, Jürgen, *Humboldt ou le sens du langage*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage, 1992, 208 p.

\_\_\_\_\_, « *Sprachsinn* : Le sens du langage, de la linguistique et de la philosophie du langage », dans Henri Meschonnic (dir.), *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 1995, p. 51-71.

\_\_\_\_\_, *Traditions de Humboldt*, trad. de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, 272 p.

\_\_\_\_\_, « Du génie au gène des langues », dans Henri Meschonnic (dir.), *Et le génie des langues?*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2000, p. 79-102.

WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 235-253.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 272 p.